Филолошки преглед
XXXVI 2009 2

ВАНРЕДНА СВЕСКА

YU ISSN 0015-1807
УДК 80+82 (05)

ФИЛОЛОШКИ ПРЕГЛЕД

ЧАСОПИС ЗА СТРАНУ ФИЛОЛОГИЈУ

REVUE DE PHILOLOGIE

XXXVI 2009 2

ВАНРЕДНА СВЕСКА / NUMÉRO SPÉCIAL

Филолошки факултет
Београд

REVUE DE PHILOLOGIE
http://www.fil.bg.ac.rs/fpregled/index.htm

Comité de Rédaction
Pierre Michel, Université d'Angers
Gerhard Ressel, Université de Trier
Paul-Louis Thomas, Université Paris IV
Erman Artun, Université d'Adana
Dina Mantcheva, Université « Saint Clément d'Ohrid », Sofia
Željko Đurić, Faculté de Philologie, Belgrade
Petar Bunjak, Faculté de Philologie, Belgrade
Katarina Rasulić, Faculté de Philologie, Belgrade
Tanja Popović, Faculté de Philologie, Belgrade
Branka Geratović, Faculté de Philologie, Belgrade

Rédacteur en chef
Jelena Novaković

Comité de Rédaction du numéro spécial :
Jelena Novaković, Faculté de Philologie, Belgrade
Nenad Krstić, Faculté de Philosophie, Novi Sad
Pavle Sekeruš, Faculté de Philosophie, Novi Sad
Veran Stanojević, Faculté de Philologie, Belgrade
Tijana Ašić, Faculté des lettres et des arts, Kragujevac
Katarina Melić, Faculté des lettres et des arts, Kragujevac

Faculté de Philologie
Belgrade
2009

ФИЛОЛОШКИ ПРЕГЛЕД
Часопис за страну филологију
http://www.fil.bg.ac.rs/fpregled/index.htm

Уредништво
др Пјер Мишел, Универзитет у Анжеу
др Герхард Ресел, Универзитет у Триру
др Пол-Луј Тома, Универзитет Париз IV
др Ерман Артун, Универзитет у Адани
др Дина Манчева, Универзитет „Св. Климент Охридски“, Софија
др Жељко Ђурић, Филолошки факултет, Београд
др Петар Буњак, Филолошки факултет, Београд
др Катарина Расулић, Филолошки факултет, Београд
др Тања Поповић, Филолошки факултет, Београд
мр Бранка Гератовић, Филолошки факултет, Београд

Главни и одговорни уредник
др Јелена Новаковић

Уређивачки одбор ванредне свеске
др Јелена Новаковић, Филолошки факултет, Београд
др Ненад Крстић, Филозофски факултет, Нови Сад
др Павле Секеруш, Филозофски факултет, Нови Сад
др Веран Станојевић, Филолошки факултет, Београд
др Тијана Ашић, Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац
др Катарина Мелић, Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац

Филолошки факултет
Београд
2009.

Издавач
Филолошки факултет, 11000 Београд, Студентски трг 3

За издавача
др Слободан Грубачић

Секретар Уреднишшва
др Петар Буњак
11000 Београд, Студентски трг 3.
Тел. 2021-634. Факс: 2630-039.

Ликовно-графичка опрема и корице
Ненад Лазовић

Рецензенти
др Мирјана Дрндарски, научни саветник
др Дина Манчева, редовни професор универзитета

Коректор
Добрила Живанов

Тираж
500

Штампа и повез
Чигоја штампа, Београд, Студентски трг 13

Часопис излази два пута годишње.

Рукописе и сву пошту намењену Редакцији часописа треба слати на адресу
главног и одговорног уредника:
др Јелена Новаковић
11000 Београд, Студентски трг 3.
Тел. 2638-716. Факс: 2630-039.

Необјављени рукописи се не враћају.

Прихваћено за штампу 15. јуна 2009.

Издавање овог часописа финансира / La publication de cette revue est financée par
Министарство за науку и технологију Републике Србије
Le Ministère de la science et de la technologie de la République de Serbie
Ванредна свеска објављена је уз подршку Француске Амбасаде у Београду
Ce numéro spécial est publié avec le soutien de l'Ambassade de France à Belgrade

---

Adresser manuscrits et correspondance au rédacteur en chef et directeur de la revue:
Jelena Novaković
Filološki fakultet, Studentski trg 3.
Tel.: (381-11) 2638-716. Fax: (381-11) 2630-039.

Le Secrétaire du Comité de Rédaction:
Petar Bunjak
11000 Beograd, Studentski trg 3.
Tel.: (381-11) 2021-634. Fax: (381-11) 2630-039.

Les manuscrits non publiés ne sont pas retournés

САДРЖАЈ – SOMMAIRE

AVANT-PROPOS 9

RECHERCHES LITTÉRAIRES

Laurent Bazin, *Transe et indiscipline : la littérature a-t-elle encore sa place dans les études françaises ?* 11

Jelena Novaković, *Une forme particulière de l'intertextualité : la littérature française dans les cahiers de notes d'Ivo Andrić* 19

Jean-Pierre Longre**,** *Raymond Queneau, du surréalisme à l'OuLiPo* 31

Pavle Sekeruš, *Supercherie et pastiche comme procédés d'une mystification des chansons populaires sudslaves* 43

Marija Džunić-Drinjaković, *Le rapport entre l'art et la vie dans l'œuvre de Marcel Aymé* 53

Biljana Tešanović, *Système de projection et programmes d'écriture dans* Molloy *de Samuel Beckett* 65

Milica Vinaver-Ković, *La responsabilité et la culpabilité tragique dans* Les Bienveillantes *de Jonathan Littel* 73

Nikola Bjelić, *La transformation du mythe de Don Juan dans* La Nuit de Valognes *d'Eric-Emmanuel Schmitt* 83

Branka Geratović, *Julien Green et la psychanalyse* 91

Ana Lončar, *Structure narrative d'une nouvelle de Victor Hugo* 99

Tamara Valčić-Bulić, *La Conquête française du Brésil : Écritures et réécritures* 107

Zorana Krsmanović, *Les études médiévistes autrefois et aujourd'hui : le cas de l'hostilité de Chrétien de Troyes envers le mythe de Tristan* 115

Katarina Melić, *Les (ré)écritures de l'histoire dans* Le Livre du rire et de l'oubli *et* L'Insoutenable légèreté de l'être *de Milan Kundera* 123

Jelena Antić, *Les jeux de la femme imposés par le conflit : le désir – les contraintes traditionnelles dans les romans d'Anne Hébert :* Kamouraska *et* Les Fous de Bassan 133

Diana Popović, *Le jeu du hasard dans* Le Cahier noir *de Michel Tremblay* 141

Marija Panić, *Les références autobiographiques et culturelles dans* Les Hommes-taupes *de Négovan Rajic* 149

Ljiljana Matić, *Les chemins de l'écriture d'Hélène Dorion, la grande dame de la littérature québécoise et l'ambassadrice de la francophonie* 159

RECHERCHES LINGUISTIQUES

Francis Corblin, *La vocation existentielle des pronoms indéfinis* 171

Mihailo Popović, *Les facteurs morphosyntaxiques de l'homonymie en français* 185

Veran Stanojević, *Pour un modèle de description des temps verbaux du français intégrant trois paramètres* 199

Tijana Ašić, *Est-il possible d'avoir des définitions minimale des prépositions spatiales et temporelles en français ?* 211

Tatjana Samardžija-Grek, *Enseignement du français et théorie du prototype* 223

Nenad Krstić, *La traductologie : la conception linguistique* 237

Dragana Drobnjak, *Adaptation sémantique des termes littéraires d'origine française en serbe* 247

Ivana Vilić, *Télicité au niveau du syntagme verbal en français par rapport au serbe* 257

Tatjana Đurin, *Un festin serbe à la table de Rabelais (procédé traductologique de substitution)* 267

Snežana Gudurić, *La base articulatoire et le crible phonologique. Le cas de sujets serbophones* 275

RECHERCHES DIDACTIQUES

Yvonne Vrhovac, *Introduction du Portfolio européen des langues dans des écoles primaires en Croatie – quelques questions de réflexion* 285

Tatjana Šotra, *Reconsidérer l'enseignement de l'expression orale* 297

Ana Vujović, *Le français en tant que langue de spécialité en Serbie* 305

Aleksandra Stevanović, *L'Identification de différents types de l' intelligence permettant de faciliter l'apprentissage et l'enseignement de la langue française à l'école primaire* 313

Zora Pazić, *Réflexions sur l'appropriation du français et du serbo-croate langue étrangère par les apprenants serbophones et francophones* 321

AVANT-PROPOS

Ce numéro spécial de la *Revue de Philologie* contient les communications du premier colloque des « Études françaises aujourd'hui » en Serbie, qui a eu pour but de réunir les chercheurs, enseignants et doctorants, des Balkans et de France, s'intéressant au français sous toutes ses formes et dans toutes ses représentations, à l'oral comme à l'écrit. Ce colloque, qui a eu lieu les 7 et 8 septembre 2008, à la Faculté de Philologie de Belgrade, avec le soutien de l'Ambassade de France, avait une vocation pluridisciplinaire qui a permis aux participants d'aborder différents sujets concernant la littérature française et francophone, l'enseignement de la littérature et des langues, la lexicologie, la sémantique, la phonétique, la sociolinguistique, la traductologie, le bilinguisme.

Les textes des communications sont répartis en trois parties. La première partie englobe les études qui examinent de différents points de vue la littérature française et francophone, la seconde les études du domaine de la linguistique et de la traductologie et la troisième les études du domaine de la didactique du français en langue étrangère.

Jelena Novaković

Les départements d'études françaises de Serbie ont organisé à Belgrade, avec le soutien du Service de coopération et d'action culturelle de l'Ambassade de France, le premier colloque de « Langue et civilisation françaises » les 7 et 8 novembre 2008. Cette initiative est remarquable à plus d'un titre. Elle permet la mise en réseau des recherches scientifiques menées en Serbie et d'engager une dynamique de réflexion commune. Elle valorise également les études doctorales en privilégiant des jeunes chercheurs serbes actuellement en thèse, ces derniers représentant près de cinquante pour cent des communications. Enfin, elle donne une visibilité certaine à la francophonie en Serbie en mobilisant ses forces vives autour d'un événement fédérateur et régional, réunissant les universités françaises partenaires, l'Agence Universitaire de la Francophonie et nos collègues de Croatie.

Je salue la qualité des travaux publiés ici et engage tous les participants à oeuvrer de concert afin d'assurer la pérennité de cette manifestation, dont la prochaine édition se tiendra à Novi Sad les 6 et 7 novembre 2009. J'appelle ainsi de mes vœux la constitution d'une association des professeurs de français de l'enseignement supérieur de Serbie, socle et acteur de notre coopération en faveur du français au sein des réseaux de recherche et de formation.

Si pour reprendre Camus, la langue française est notre patrie, nous la partageons largement et avec plaisir dans toute la Serbie, notamment avec la communauté scientifique.

Pascale Delpech,
Conseiller de coopération et d'action culturelles

BIBLID: 0015-1807, 36 (2009), 2 (pp. 11–18)
UDC 378.147::821.133.1] (44)

Laurent Bazin
Université de Versailles-Saint-Quentin

TRANSE ET INDISCIPLINE : LA LITTÉRATURE A-T-ELLE ENCORE SA PLACE DANS LES ÉTUDES FRANÇAISES ?

Pour défendre la place des enseignements littéraires à l'Université, la tradition ne suffit plus : le changement d'épistémè qui caractérise le monde moderne exige des réponses innovantes, dans la pratique comme dans le système conceptuel qui les fonde. Pour dépasser l'alternative entre repli sur les acquis et éclatement transdisciplinaire, on propose une démarche indisciplinée, théorique et didactique, qui tente de refonder le littéraire en termes de compétences au service de la formation.

Parler d'une crise des lettres n'est pas nouveau: le premier congrès international d'histoire littéraire tenu en 1931 avait déjà pour thème « *la crise des méthodes* ». Mais le cri d'alarme est aujourd'hui plus radical, comme en témoigne la frénésie éditoriale autour des motifs apocalyptiques de la Littérature moribonde ou des enseignements de lettres en voie de disparition. Emblématique à cet égard le récent appel à signatures initié par la Maison des écrivains : « *Etudes littéraires: une mort annoncée* ? ». Cette ambiance de fin du monde s'explique par la conflagration de trois crises : des études françaises dans le monde, compte tenu de la mainmise croissante de l'anglais sur les choix de formation ; des études littéraires, en concurrence avec des cursus plus professionnalisants ; enfin de la place même du littéraire dans la société en raison d'un changement d'épistémè – de la galaxie Gutenberg à l'ère du numérique, d'une civilisation de l'imprimé à la prépondérance des écrans. Cette révolution touche tout particulièrement des étudiants dont l'émancipation, longtemps tributaire de la parole universitaire, passe désormais par l'immédiateté des médias. Il en résulte une tendance généralisée à la diminution des effectifs, préoccupante dans un univers où les paramètres d'efficacité socio-économique sont devenus déterminants. Ajustant leur soutien à l'aune des indicateurs de fréquentation et d'insertion, les institutions questionnent l'utilité d'une discipline fragilisée: moins vendables, les études littéraires ne seraient pas davantage rentables. D'où d'insidieuses questions sur la pertinence de la transmission patrimoniale : est-il utile de faire lire Montaigne ou Gracq à l'âge des univers virtuels ?

On entend pourtant des voix s'élever en faveur d'une revalorisation des lettres comme voie de formation pour d'autres métiers que l'enseignement ou la recherche. Pour que l'argument porte, il faudra identifier la valeur ajoutée des littéraires: s'agit-il de culture générale ou d'agilité mentale, comme disent les brochures d'orientation ? D'où la nécessité de repenser les problèmes de légitimité et crédibilité en s'interrogeant sur la *raison d'être* d'une discipline qui entretient une relation ambiguë avec son objet. Le concept de belles-lettres a longtemps servi de référent un peu flottant à une position analytique (les littéraires) qui percolait sans cesse avec l'objet analysé (les lettres) : la critique était alors partie intégrante du littéraire et les études de lettres, organisées autour du modèle philologique, occupaient une place privilégiée au firmament des humanités. La constitution de nouveaux champs du savoir aura eu pour conséquence de densifier la méthodologie autour d'un ensemble de codes venus compenser cette ambiguïté première par une scientificité renforcée de façon à se prémunir contre la montée en puissance des sciences humaines. Aussi la majeure partie du siècle écoulé se résume-t-elle à l'histoire d'un recentrement de la discipline autour d'un noyau dur de concepts, théories et méthodes censés garantir l'accès au cœur de métier, lui-même incontesté : le texte littéraire, devenu finalité propre.

Les choses se sont aggravées lorsque l'écrit en général et le littéraire en particulier ont cessé de constituer le centre névralgique de la conscience des sociétés, si bien que la position des lettres oscille désormais entre la tentation du repli et le pari de l'ouverture. Par repli il faut entendre la propension de la discipline, notamment en France, à se refermer sur elle-même et sur l'arsenal des outils dont elle se dote pour instituer ses contenus et légitimer sa position au moyen de théorisations formalistes (analyse du récit, théorie des genres, stylistique des figures, etc.). Ce repli, caractérisé par la construction de canons et des poétiques qui en rendent compte, marque l'apogée d'une théorie littéraire qui tend à devenir sa propre justification: on enseigne moins la chose littéraire que les modalités de la science qui y donne accès. Le danger d'ostracisme est réel : ce qu'on gagne en cohérence interne et en rigueur scientifique, on le perd en transparence et en extension – au risque de cesser de faire sens pour des profanes de plus en plus avides, eux, de signification. A l'autre extrémité du spectre un pari inverse décloisonne les lettres au profit d'approches toujours plus transversales: les études culturelles, les études interculturelles, les *area studies* ou les *global studies*. Majoritaire outre-Atlantique, ce type de démarche gomme les frontières disciplinaires au prix de distinguos conceptuels: le pluri-disciplinaire (étude de l'objet d'une discipline par plusieurs), l'inter-disciplinaire (transfert des méthodes d'une discipline à l'autre) voire le trans-disciplinaire (circulation à travers les disciplines). Le pari commun à ces approches est que la rupture épistémologique garantira en retour une meilleure compréhension de la complexité du monde et une plus grande attention aux diversités de l'humain. Mais le prix à payer est

terriblement coûteux pour la discipline, le risque étant de déconstruire le littéraire par des discours plus phagocytants.

La question est alors de savoir s'il est possible de tracer sa route entre ces deux positions antagonistes en évitant le double écueil de la clôture et de la dilution. Si la tour d'ivoire ne constitue pas une alternative réaliste au regard des nouveaux critères d'évaluation de l'efficience universitaire, il faudra bien éroder les frontières, s'ouvrir à d'autres approches, tirer parti d'autres sciences, multiplier les grilles de lecture. Mais il ne s'agira pas pour autant de se disperser dans les *transes* d'une poly-disciplinarité qui traiterait la littérature en épiphénomène de forces plus essentielles: les identités et les diversités culturelles, par exemple. Bien au contraire : dans un monde clivé par l'antagonisme des communautarismes et de l'hybridité, la littérature a plus que jamais sa place dans la mesure où elle est, précisément, l'un des lieux privilégiés de cet écartèlement. Cette tension dialectique suscite deux questions: en tant que chercheur, peut-on tirer profit d'une telle profusion conceptuelle sans imposer une tendance au détriment de l'autre ; et en tant qu'enseignant, comment l'exploiter dans une situation de formation ? On sera tenté de répondre par l'*indiscipline* : contre la Théorie comme dogme, pour une critique décomplexée qui refuse les exclusives. *Cette indisciplinarité qui renoue avec l'éclectisme défendu par Diderot n'est pas une position* commode, loin s'en faut: d'abord parce que l'éclectisme a mauvaise presse dans l'université où il est volontiers stigmatisé comme erreur de méthode ; ensuite parce que l'administration de la recherche, au moins en France, n'encourage guère la porosité. Pourquoi alors s'y attacher ? Parce que les sorties de crise appellent des réponses d'urgence et qu'il est parfois nécessaire d'ébranler les assises disciplinaires pour permettre au système d'atteindre un nouvel état d'équilibre.

Comment s'y prendre concrètement ? En convoquant systèmes théoriques et modèles de lecture non pas tant pour eux-mêmes, mais pour réfléchir à travers eux sur ce que lire et théoriser veulent dire. Cela revient à rappeler, en réaction aux sacralisations essentialistes du littéraire, que la création comme l'interprétation sont des activités humaines soumises aux lois de l'offre et de la demande – en termes plus savants, d'effet de sens et d'horizon d'attente ou encore de production et d'institutionnalisation. Ce recul critique est nécessaire à deux égards : d'abord pour nourrir notre propre lucidité sur les phénomènes de légitimation qui travaillent toute situation d'enseignement en contexte universitaire; ensuite pour en tirer des exploitations pédagogiques au service de la formation des publics. Car il n'est pas de théorie du littéraire qui ne doive être accompagnée d'une réflexion sur les modalités et les finalités de son enseignement. Dès lors faire parler les textes, les grilles et les codes dans ce qu'ils peuvent nous révéler de leur statut, donc de nous-mêmes, c'est faire de la relation à la littérature un processus plutôt qu'un avoir, un savoir faire plus encore qu'un savoir; bref ce n'est pas former *aux* études littéraires, mais former *à travers* elles. Cela revient en somme à transposer dans le champ des lettres le glissement qui a fait basculer l'enseignement des langues

étrangères du paradigme des connaissances linguistiques vers une pragmatique des compétences de communication. On déplacera la question des contenus vers leur finalité : qu'est-ce que la « compétence littéraire» et comment la transmettre ? Une telle compétence, souvent articulée à la lecture herméneutique des textes, est trop souvent restreinte à la juste appréhension des œuvres et donc d'autant plus dépendante du paradigme essentialiste (l'exégèse comme accès au Sens). Or elle constitue un système complexe qui engage des paramètres et des enjeux bien plus diversifiés (existentiels, axiologiques, fonctionnels, etc.). Elle doit donc être envisagée comme un ensemble de compétences intermédiaires qui relèvent autant de la critique littéraire que de l'éventail déployé des sciences humaines (anthropologie, sociologie, psychologie développementale…). On donnera ici pour exemple quatre de ces compétences choisies pour leur *transférabilité* (du champ littéraire sur d'autres domaines) et leur *transmissibilité* (de la théorie à la didactique), en s'intéressant plus particulièrement aux conditions de leur appropriation.

La première sera la compétence de *projection*, qui commence avec la faculté d'identification aux univers ludiques et/ou imaginaires. Dans une époque placée sous le signe de l'illusion (télé-réalité, univers virtuels et autres avatars), il est indispensable d'apprendre à maîtriser cette compétence qui fonde la relation de l'humain aux histoires en la dotant de son décodeur intégré pour éviter les écueils du bovarysme (pour les fictions romanesques) ou de l'opium du peuple (pour les métarécits). Etudier le littéraire sera apprendre à s'approprier un texte tout en le mettant à distance, fournissant à la fois le poison et l'antidote pour sortir des ornières de la fusion compassionnelle prêchée par les écrans. Prônée par les esthéticiens de la réception, cette position critique s'appuie sur le principe des lectures actualisantes inspirées de l'exégèse biblique. Actualiser, c'est « *exploiter la différence entre la situation historique de l'interprète et la réalité historique de l'auteur pour apporter un éclairage dépaysant sur le présent »* (Citton 2007 : p. 265). On combine les acquis de la Gestalt-théorie et du pragmatisme: lire, c'est projeter les formes de notre perception dans l'espace potentiel ouvert par les indices textuels et projeter en retour la configuration synthétique obtenue sur les composantes de notre propre être-au-monde. L'intérêt est de réhabiliter l'empathie affective et cognitive avec les oeuvres pour les faire entrer en résonance avec tous les discours qui construisent notre quotidien. On pourra par exemple exploiter la mise en perspective des récits avec leurs adaptations filmiques, qui permettent une adhésion spontanée à la diégèse et une réflexion a posteriori sur ce qui, dans l'œuvre, rend possible la transposition ou au contraire lui résiste. Car l'actualité d'un texte porté à l'écran n'est pas l'analogie entre sa société et la nôtre, mais sa capacité à proposer des possibles (sémantiques, narratifs, énonciatifs) dont nous nous emparons pour tirer, de ce monde-là, quelques clés de notre rapport à ce monde-ci au service d'un mieux vivre aujourd'hui.

Contrepoint de la précédente, la compétence de *distanciation* contrebalance l'attraction idéaliste par une lucidité critique sur les processus de littérarisation.

Car les études de lettres ne peuvent faire l'économie d'une théorie de ce qui les institue en tant qu'institutions herméneutiques légitimées si elles prétendent enseigner à leurs publics le recul nécessaire pour se détacher des autres machines à produire du sens (médiatique, politique ou idéologique). Travailler de l'intérieur le rituel rassurant des grilles de lecture déclenche la prise de conscience des mécanismes en jeu : *quand*, *comment*, *pourquoi* et *par qui* certains textes sont reconnus et interprétés en tant que littéraires. Les œuvres et leurs lectures sont inscrites dans la continuité des processus de production et d'interprétation de façon à déminer les pièges de l'illusion ontologique. On s'appuie notamment sur l'analyse du discours, dont l'efficacité tient à la transférabilité des compétences induites: mettre en évidence les ambiguïtés du discours autobiographique par une analyse des identités discursives servira à exposer les rouages de la parole politique dans son aptitude à brouiller les positions énonciatives. De même on tirera profit d'une exploitation systématisée des théories de la réception, en particulier du modèle de Stanley Fish qui constitue un antidote très fécond à la tendance généralisée de prendre pour acquis les métadiscours de la toile (Wikipedia, forums…). Car les communautés virtuelles qui font aujourd'hui fureur fonctionnent exactement sur le modèle des communautés interprétatives; dès lors expliciter à un étudiant, à propos de la fortune critique de Flaubert ou de Proust, la façon dont le discours critique s'est construit à travers les époques autour de grandes doctrines à l'autorité performative, c'est lui permettre de comprendre le jeu de positionnements qui institue la culture en tant que phénomène social et l'aider ainsi à toucher du doigt le mécanisme qui gère la blogosphère et la fabrique de l'opinion par les médias. Autrement dit, si la force de la littérature est d'entretenir vivace la machine à croire qui constitue l'une des caractéristiques de l'humain, la valeur ajoutée des études littéraires doit être à l'inverse de démonter les ressorts de l'adhésion irraisonnée.

La troisième compétence sera la *modélisation*. Appliquée aux phénomènes de littérarité, la question du *modèle* se pose en termes de classification intégrant la diversité des occurrences, dont le phénomène des Harry Potter et autres Da Vinci Code que l'Université ne peut se contenter d'ignorer. Car opposer le canon littéraire aux best-sellers, c'est se satisfaire d'une organisation sociale en tuyaux d'orgue où les uns lisent et les autres commentent – mais jamais la même chose. On gérera l'hétérogénéité des discours en transmettant une aptitude focale, soit une accommodation du regard qui conduise à penser les genres en valences plutôt qu'en valeurs. On apprend à ajuster la vision entre les niveaux de lecture : le micro, où l'analyse se construit autour de formes exemplaires (dans leur fonctionnement plutôt que dans leur statut) ; et le macro, dont la hauteur de vue permet de dépasser l'archivage du panthéon littéraire. Exemplaire à cet égard la topographie de Franco Moretti: substituant au microcosme des grandes œuvres une vision macroscopique des tendances de la littérature, sa cartographie mondiale de l'histoire des formes nous extrait des lectures rapprochées par une perspective

cavalière qui éclaire d'un jour nouveau les jeux de force entre l'environnement socio-politique et le milieu littéraire. Les approches génériques évoluent dans le même sens: aux typologies structurales d'autrefois on préfère une démarche spéculative sur l'historicité des normes discursives et les mécanismes de légitimation de la littérarité (potentielle ou institutionnelle). La réflexion générique devient alors une véritable compétence de comportement puisqu'elle conduit le sujet à conscientiser la part d'initiative qui lui revient dans la constitution de la mode et de l'usage.

La dernière compétence est celle de l'*innovation*, soit la capacité à tirer des oeuvres un *savoir faire autrement*. Cette faculté qui renoue avec l'*inventio* valorisée à l'âge d'or de la rhétorique est liée à la compétence communicative que l'enseignement universitaire contemporain évacue trop souvent au profit des savoirs théoriques. Or aborder la littérature dans sa seule dimension interprétative, c'est se priver d'exploiter l'attirance pour la position auctorale dont notre époque fait grand usage avec les blogs et autres journaux intimes. La compétence langagière, ce sera l'art de combiner savoir lire et savoir écrire par une pratique réfléchie cherchant dans l'étude de la production littéraire un levier au service de la maîtrise du langage. Outre que l'étude des manuscrits d'écrivains a pour vertu d'enseigner à des étudiants de langue étrangère la méthodologie du brouillon, le dossier génétique permet de montrer que toute écriture se constitue dans une appréhension raisonnée des forces en présence, le travail de l'écrivain consistant à mesurer le pouvoir de la langue dans une logique de causes et d'effets. On peut aborder, par exemple, *Les Fleurs du Mal* par l'étude des états qui y ont conduit en proposant pour chaque étape des rédactions alternatives permettant de réfléchir à leurs impacts respectifs. On gagne alors sur tous les tableaux : l'œuvre est considérée au regard de sa spécificité sans que soient dissimulés les mécanismes de sa construction ni réfrénés les penchants de l'étudiant à l'appropriation.

Pour comprendre le rôle des lettres dans la formation des individus, il aura fallu opérer une double transition: épistémologique, en quittant le paradigme essentialiste pour une pragmatique de la transmission; méthodologique, en remplaçant la technicité des codes par une approche humaniste où se construire à travers eux. On définit ainsi le statut des études littéraires en relation à ce qu'elles permettent, plutôt qu'à ce qu'elles enseignent. On dégage ce faisant des compétences transférables dont la transmission facilitera la modernisation des voies de formation: en élargissant le corpus aux polyphonies culturelles; en articulant l'analyse de texte au *creative writing* ; en faisant du littéraire un outil de formation didactique pour les enseignants ; en reliant l'apprentissage des langues étrangères à l'étrangeté de la langue littéraire ; en revisitant par la littérature l'enseignement de la traduction professionnelle ; ou, plus généralement, en croisant les approches avec d'autres disciplines, autant pour soumettre notre domaine à l'acuité de leurs grilles que pour mettre nos compétences au service de leur objet. Ainsi conçues et présentées, les lettres constituent bien une réponse pertinente et originale à la

demande sociale d'intégration – au double sens cognitiviste et politique. Mais elles ne sont efficaces à ce titre qu'à condition de maintenir l'équilibre entre leur spécificité (l'interaction systémique des textes et des lectures) et leur ouverture (l'articulation des lectures au monde). Ce qui justifie en somme l'activité littéraire, c'est sa capacité à proposer les moyens de sa consommation et les outils de son dépassement: permettre d'interpréter la littérature comme on interprète une symphonie en intégrant dans le même élan l'altérité de l'oeuvre et son altération dans la reconstruction de soi. Voilà un beau projet pour l'Université en ces temps de conformisme idéologique : faire lire des textes pour surplomber la grande fabrique des discours ; détacher les étudiants de l'attraction vertigineuse de l'univers médiatique ; les garder des effets de mode en appliquant aux conduites humaines l'exigence critique acquise au contact des œuvres et de leur mise en question. On n'aura garde de croire qu'un tel programme emporterait sans coup férir l'adhésion institutionnelle ; du moins conviendra-t-il à ceux qui l'appliquent déjà dans leurs postulats et leurs pratiques. De cette conviction partagée on tire un double vœu : que l'enseignement du littéraire assume pleinement sa mission de former des sujets dans toutes les facettes de leur être-au-monde ; et que les études de lettres soient prêtes pour cela à transgresser les frontières d'une méthodologie encore bien trop *disciplinée*.

BIBLIOGRAPHIE

Pierre Bourdieu, *Les Règles de l'art*, Paris, Seuil, 1992.

Yves Citton, *Lire, interpréter, actualiser*, Paris, Editions Amsterdam, 2007.

Antoine Compagnon, *La Littérature, pour quoi faire,* Paris, Fayard, 2007.

Stanley Fish, *The Authority of Interpretive Communities*, Cambridge, Harvard UP, 1980.

Dominique Maingueneau, *Contre Saint-Proust – La fin de la Littérature*, Paris, Belin, 2006.

Franco Moretti*, Abstract Models for a Literary History,* London, Verso, 2005.

Tzvetan Todorov, *La Littérature en péril*, Paris, Flammarion, 2007.

Лоран Базен

ИМА ЛИ КЊИЖЕВНОСТ ЈОШ УВЕК СВОЈЕ МЕСТО У ФРАНЦУСКИМ СТУДИЈАМА
(Резиме)

У кризи наставе књижевности која погађа већину универзитета у Француској, као и у иностранству, неопходно је дубоко размислити о губљењу утицаја постојећих модела, чак и ако би то довело у питање једну књижевну теорију која је често аутоцентрична. Распете између искушења затварања (грађење канона и поетика) и тежње ка отварању (разграђивање дисциплине), књижевне студије би биле на добитку избором *недисциплинарности*, односно умножавања приступа у оквиру једне наставе књижевности која би била у служби одређене формације. То би значило формулисати књижевно терминима компетенција. Аутор овде представља, у теоријском и методолошком облику, четири могућа вида овог новог, „недисциплинарног" приступа, посматрајући статус књижевних студија пре свега са становишта онога што оне омогућавају, а не онога што оне представљају.

Кључне речи: књижевна теорија, дидактика, настава књижевности, поетика, француске студије, интердисциплинарност

BIBLID: 0015–1807, 36 (2009), 2 (pp. 19–30)
UDC 821.163.41.09 Andrić 1. : 821.133.1.09

Jelena Novaković
Université de Belgrade

UNE FORME PARTICULIÈRE DE L'INTERTEXTUALITÉ : LA LITTÉRATURE FRANÇAISE DANS LES CAHIERS DE NOTES D'IVO ANDRIĆ*

Ce travail examine les aspects intertextuels des écrits du prix Nobel serbe, Ivo Andrić, qui se présentent sous forme de citations des auteurs français dans ses cahiers de notes et dans son livre Signes au bord du chemin.

En se demandant, dans les *Signes au bord du chemin*, si « toute la littérature depuis qu'elle existe ne fait que réécrire le même livre sur l'homme et sur ses rapports au monde et à l'existence, à travers mille aspects différents »[1] et, en constatant dans un de ses essais que, « par-dessus les limites de tous les temps et au-delà de toutes les lois, il y a une communion ininterrompue d'esprits »,[2] le prix Nobel Ivo Andrić annonce en quelque sorte les chemins actuels des études comparées de la littérature où le paradigme de l'influence a cédé la place au paradigme de l'intertextualité, anticipé déjà par Michel de Montaigne dont Andrić fut le fervent lecteur. « La vérité et la raison sont communes à un chacun, et ne sont non plus à qui les a dites premièrement, qu'à qui les dict après. […] les pièces empruntées d'autruy, il les transformera et confondera, pour en faire un ouvrage tout sien », constate Montaigne dans l'essai « De l'institution des enfants ».[3] Et, quatre siècles plus tard, Roland Barthes déclare : « Lisant un texte rapporté par Stendhal (mais qui n'est pas de lui), j'y retrouve Proust par un détail minuscule. […] Ailleurs, mais de la même façon, dans Flaubert, ce sont des pommiers normands en fleurs que je lis à partir de Proust ».[4] Tous ces écrivains expriment la même conscience qu'une oeuvre ne peut pas être écrite indépendamment de ce

* *Cet article est écrit dans le cadre du projet « Études comparées de la littérature serbe (dans le contexte européen ? » (148018).*

[1] Ivo Andrić, *Signes au bord du chemin*, Lausanne, l'Age d'Homme, 1997, p. 150.

[2] Ivo Andrić, *Umetnik i njegovo delo*, Beograd, Udruženi izdavači, 1976, p. 36 (Sauf indication contraire, c'est nous qui traduisons).

[3] Michel de Montaigne, *Essais* (préface, commentaires et notices de Pierre Villey), Paris, PUF, 1965, p. 152.

[4] Roland Barthes, *Le Plaisir du texte*, Seuil, 1973, pp. 58–59.

qui a été déjà écrit et qu'elle porte toujours des traces plus ou moins repérables d'une tradition.

Défini comme « le mouvement par lequel un texte récrit un autre texte », l'intertexte étant « l'ensemble des textes qu'une oeuvre répercute »,[5] le concept de l'intertextualité est fondé sur l'idée de la continuité de la création littéraire et centré sur le « dialogue »[6] d'un auteur avec les autres, sur « la production du texte »[7] de la matière première que l'auteur trouve dans ses lectures, aussi bien que sur la manière de l'insertion du texte dans le contexte qui le détermine et que, de son côté, il change. L'oeuvre littéraire ne se présente plus comme le lieu de coexistence d'éléments empruntés et créés, mais comme un processus de transformation des textes existants, comme une « mosaïque de citations», comme l' » absorption » et la « transformation d'un autre texte »[8] qui fait partie de l'héritage littéraire et culturel commun et qui devient la source d'autres textes. Comme l'a remarqué Gérard Genette au début des *Palimpsestes*, chaque texte renvoie à des catégories transcendantes, si bien que l'objet de la poétique n'est pas le texte considéré dans sa singularité, mais la « transcendance textuelle du texte », c'est-à-dire tout ce qui met un texte « en relation, manifeste ou secrète, avec d'autres textes ».[9]

Les cahiers dans lesquels Ivo Andrić a noté, à côté de ses propres réflexions, les pensées d'autres auteurs, afin de les remanier après et les incorporer éventuellement dans ses propres ouvrages[10], nous offrent un vaste corpus pour examiner les aspects intertextuels de sa création littéraire. Il s'agit de l'intertextualité explicite qui se présente sous forme de citations. La plupart des auteurs cités sont d'éminents écrivains français.[11] « Moi, heureusement, pour mon éducation spirituelle je dois rendre grâce, dans une grande mesure, à la culture française. Il est incontestable que j'ai appris des autres – des Polonais, par exemple – mais l'empreinte française est la plus profonde », dit-il dans une conversation avec Ljubo Jandrić[12], et dans une conversation avec Marcel Schneider il déclare : « Autrefois, je prenais chaque jour un grand verre de Montaigne, un peu de Vauvenargues, de Chamfort aussi. Rien de pareil pour nous aider à vivre mieux »[13].

Un certain nombre de citations et de références sont incorporées dans ses propres oeuvres, où, à travers l'intertextualité implicite ou explicite, s'établit un dialogue d'écrivains et de cultures, qui se déroule dans la dialectique de l'accep-

[5] Nathalie Piégay-Gros, *Introduction à l'Intertextualité*, Paris, Dunod, 1996, p. 7.

[6] Mikhaïl Bakhtin, *Esthétique de la création verbale*, Paris, Gallimard, 1984.

[7] Michaël Riffaterre, *La Production du texte*, Paris, Seuil, 1979.

[8] Julia Kristeva, « Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman », *Critique,* avril 1967, pp. 440–441.

[9] Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982, p. 7.

[10] Ces cahiers sont conservés dans les archives de l'Académie serbe des sciences et des arts à Belgrade.

[11] A peu près 40%. Pour le rapport d'Ivo Andrić à la littérature française, voir : Jelena Novaković, *Ivo Andrić i francuska književnost*, Beograd, Filološki fakultet – Narodna knjiga, 2001.

[12] Ljubo Jandrić, *Sa Ivom Andrićem*, Sarajevo, Veselin Masleša, 1982, p. 263.

[13] Marcel Schneider, « Le Bouquet slovène », *La Table ronde*, novembre 1953, p. 53.

tation et de la distanciation[14]. Le texte s'ouvre vers un ailleurs littéraire dont la perception modifie son statut. Dans *Signes au bord du chemin*, Andrić écrit :

> Même si notre destin est de « marcher vers les clartés qui reculent toujours » (V. Hugo), je n'aimerais jamais quitter ce chemin, ni renoncer à l'honneur d'être un soldat dans cette expédition[15].

Le vers cité, qui fait partie de la ballade de Victor Hugo « A un passant », et qu'Andrić a introduit d'abord dans un de ses cahiers, se rattache à l'idée du poète des « rayons » et des « ombres » que l'homme avance péniblement, à travers les ténèbres du mal et de la souffrance, à travers les péchés et les expiations, vers la lumière de la science et du bien. Pour Andrić, lui aussi, aux forces nocturnes de la mort et du mal s'opposent la clarté de la vie et du bien et le désir de dépasser la misère, mais, comme nous l'avons constaté déjà dans notre étude « Victor Hugo dans les cahiers de notes d'Ivo Andrić », publiée en 2002 dans *Filološki pregled / Revue de Philologie*, ce dépassement ne s'accomplit pas comme pour Hugo par un mouvement d'ascension qui mène à Dieu, mais plutôt par un va-et-vient qui découle de l'acceptation lucide de l'imperfection du monde et de la misère, considérées comme des parties intégrantes de la vie même, et de leur transformation en sources de création artistique[16].

Entre le texte cité et le texte citant s'instaure un jeu de miroirs à travers lequel la citation s'inscrit dans le réseau thématique fondamental des oeuvres d'Ivo Andrić lui-même et, de cette façon, se trouve motivée en profondeur. Dans un de ses essais, Andrić écrit :

> L'aspiration à la perfection de la forme d'expression est pour nous au service du contenu. Et bien faire ce service, c'est-à-dire exprimer clairement sa pensée ou son émotion, nous ne le pouvons qu'après avoir maîtrisé la langue que nous utilisons et l'expression stylistique de cette langue. Aussi avait-il raison cet écrivain qui a répondu lorsqu'on lui avait reproché de travailler lentement et de polir trop sa phrase : « Ce n'est pas ma phrase que je polis, mais mon idée »[17].

[14] L'intertextualité implicite a la forme d'allusions ou de citations cachées qui apparaissent surtout dans *Signes au bord du chemin*, où les indices intertextuels se présentent parfois sous forme de mots et d'expressions, mais le plus souvent sous forme de thèmes, qui engendrent des ramifications de sens et créent autour du texte un réseau de références qui renvoient aux représentants de la tradition moraliste française. Dans ce cas, ce n'est pas un des fragments particuliers d'un Montaigne ou d'un La Rochefoucauld, par exemple, qui constitue l'intertexte, mais leurs oeuvres dans leur intégralité, ce qui rend l'intertexte diffus et souvent difficilement localisable, étant donné que le seul critère pour déterminer les relations intertextuelles est la ressemblance thématique qui est un critère ambigu, car, considéré du point de vue de la ressemblance, tout peut apparaître comme un intertexte, même une réminiscence aléatoire ou une impression de lecture tout à fait subjective.

[15] *Signes au bord du chemin*, p. 102.

[16] Jelena Novaković, « Victor Hugo dans les cahiers de notes d'Ivo Andrić », *Filološki pregled / Revue de Philologie*, XXIX, 2002/2, pp. 47–56.

[17] Ivo Andrić, « Nešto o stilu i jeziku », in : *Istorija i legenda*, Udruženi izdavači, 1976, pp. 41–42.

Cet écrivain, c'est Joseph Joubert dont *Pensées et lettres* étaient le livre de chevet d'Ivo Andrić[18]. La maxime citée exprime une recherche de la perfection stylistique qui puisse donner aux pensées une clarté et une transparence cristallines, recherche qui se déroule à travers une suite de versions successives. Il semble que cette maxime a laissé une forte impression sur Ivo Andrić qui y revient à plusieurs reprises. Il les cite d'abord, partiellement, dans le *Cahier à la couverture brune*, ensuite, toute entière, dans le *Livre vert*, pour les introduire enfin dans son essai sur le style et la langue. Leur répétition dans plusieurs variantes dessine le processus de perfectionnement stylistique de sa propre pensée, une lente approche, jamais terminée de cette perfection qu'il a toujours en vue comme objectif, sans prétendre pourtant à l'atteindre.

Dans la maxime de Joubert, Ivo Andrić reconnaît sa propre préoccupation du problème de l'écriture et sa propre conception de l'oeuvre littéraire qu'il considère comme le résultat d'une quête de la perfection stylistique. Cependant, cette quête aboutit pour ces deux écrivains à des résultats différents. La discontinuité de l'énoncé de Joubert correspond à la discontinuité de sa pensée qui jaillit par intervalles. Incapable d'un effort prolongé, plus propre « à semer » qu' « à bâtir et à fonder »[19], il saisit les moments brillants de sa pensée et de son expérience, sans essayer de les unir et d'en faire une construction littéraire cohérente. Pour Andrić aussi la discontinuité constitue une des marques principales de la vie humaine, mais elle n'est qu'une étape dans sa création littéraire et le discours fragmentaire des *Signes au bord du chemin* qui en est une expression n'est qu'un aspect de son oeuvre où la place principale est accordée aux romans et aux contes.

Dans un autre fragment des *Signes au bord du chemin*, Andrić établit explicitement une distance critique par rapport à Joubert :

> « *Le soir de la vie apporte avec soi sa lampe* » (Joubert).
>
> Mais l'homme qui a écrit cela appartenait à ces esprits qui, pour toute chose dans ce monde, pour chaque mal et pour chaque dommage commis cherchent un dédommagement, et s'imaginent que la vie elle-même le leur apporte en réalité. Bref, le nivellement et l'équilibre toujours, partout et à tout prix[20].

Cette distance critique[21] est inspirée par la manière dont Joubert traite un autre thème, celui de la vieillesse, qui occupe une place importante dans les

[18] Joseph Joubert, *Pensées et lettres*, Paris, Grasset, 1954, p. 43. Pour le rapport d'Ivo Andrić à Joubert, voir : Jelena Novaković, « Les *Pensées* de Joubert dans les notes d'Ivo Andritch », *L'Homme dans le texte* (Dir. Dina Mantchéva et Raza Kountchéva), Université « Saint Clément d'Ohrid », Presses universitaires de Sofia, 2008, pp. 366–376.

[19] *Ibid.*, p. 39.

[20] *Signes au bord du chemin*, p. 110.

[21] Il en est de même pour la phrase de Chateaubriand : « J'ai mêlé bien des fictions à des choses réelles, et malheureusement, les fictions prennent, avec le temps, un caractère de réalité qui les métamorphose», qu'Andrić a insérée, elle aussi, dans *Signes au bord du chemin*, en lui ajoutant son commentaire : « Je me demande si ce vicomte ne se trompait pas ici une fois de plus, comme tant de

fragments méditatifs de ces deux auteurs. Ayant une santé fragile, Joubert vivait surtout d'une vie intérieure, dépourvue des joies de la vie quotidienne et il semble avoir accepté cette privation et chercher le sens de son existence dans ses lectures et dans son écriture. De ce point de vue, la vieillesse ne lui a pas apporté de nouvelles infortunes et il y a découvert même certains avantages par rapport aux autres saisons de la vie, en la considérant surtout comme une période de sagesse, favorable à la méditation.

Andrić lui aussi considère qu'on peut donner un sens à la vie si on l'observe d'une certaine distance, dans la solitude qu'il appelle « la vraie patrie de [sa] conscience »[22]. Mais, il a plus de mal à supporter le fardeau de son âge. La vieillesse est pour lui une période difficile où « le vin de la vie » est « bu ou tari » et où « il ne reste plus qu'à avaler, sans dégoût ni grimace, la lie amère qui s'est déposée au fond » (99).

La plupart des fragments des auteurs français qu'Andrić a copiés dans ses cahiers de notes ne sont pas insérés dans ses œuvres. Ils se présentent comme des pré-textes pour une réécriture future ou, pour employer la terminologie de Gérard Genette dans *Palimpsestes*, comme des *hypotextes* d'un ou de plusieurs *hypertextes* potentiels, qui n'existent pas, mais qui pourraient être restitués par une lecture qui situerait les fragments copiés dans le contexte multiple que constituent, d'une part, différents systèmes de pensée de leurs auteurs et, d'autre part, le système de pensée d'Ivo Andrić qui les considère avant tout en fonction de ses propres préoccupations au moment de la lecture. La productivité de l'intertexte s'y manifeste au niveau hypothétique, au niveau d'une virtualité qui ne doit pas nécessairement devenir réalité, en suggérant la possibilité de créer un texte qui unirait toutes ces citations, mais qui ne sera pas écrit.

Le réseau intertextuel qui s'établit entre les citations des auteurs français et les oeuvres d'Ivo Andrić est tissé par certains thèmes communs, tels que: la complexité de l'homme, l'âme et les états d'âme, les passions, la mélancolie, le bonheur et le malheur, le vice et la vertu, la puissance de l'irrationnel, les songes et les visions, la position de l'homme dans le monde, l'absurde, le rêve et la réalité, la solitude et la gloire, la vieillesse et la mort, la justice et la liberté, la religion, le travail, la littérature et l'art. Ce réseau intertextuel, qui renvoie à tout un arrière-plan social et culturel et aux affinités personnelles de plusieurs auteurs et dont les mailles sont liées par des relations analogiques, ne se limite pas à une époque ou à un espace déterminés, mais englobe presque toute la

fois dans sa vie, et ce, à ses propres dépens, en prenant la 'fiction' pour de la 'réalité' et inversement» (*Signes au bord du chemin*, p. 184). Ces commentaires montrent les doutes qu'Andrić éprouve quand il s'agit des puissances cognitives de l'homme, doutes qui se transforment parfois en agnosticisme. Aussi refuse-t-il tous les jugements apodictiques qui ne prennent pas suffisamment en considération le fait que la réalité est complexe, changeante, impénétrable, et que l'homme est souvent victime de ses illusions.

[22] *Signes au bord du chemin*, p. 13.

littérature française, du XVI^e siècle[23] à l'époque moderne, de Montaigne à Camus et à M. Yourcenar[24]. Les auteurs français auxquels Andrić se réfère appartiennent à des époques et à des mouvements littéraires variés et ont des conceptions tout à fait différentes, voire contradictoires, mais, tirés de leur contexte premier, les fragments de leurs œuvres semblent faire partie d'une même pensée, unis par le principe de sélection de leur lecteur qui note ceux où il trouve les problèmes dont il est lui-même préoccupé et qui pourrait répéter les mots de Montaigne dans l'essai « De l'institution des enfants » : « Je ne dis les autres, sinon pour d'autant plus me dire »[25]. Les fragments cités se présentent comme des expressions de la pensée d'Ivo Andrić lui-même, dont un des objectifs est de disperser les illusions de l'homme sur la valeur absolue de ses critères et de l'aider à accepter ses limites et à supporter plus facilement son destin, à l'exemple de Montaigne qui « ordonne à [son] âme de regarder et la douleur et la volupté de veuëe pareillement reglée et pareillement ferme, mais gayement l'une, l'autre severement, et, selon ce qu'elle y peut apporter, autant soigneuse d'en esteindre l'une que d'esteindre l'autre »[26], comme le montre ce fragment de son essai « De l'expérience » qu'Andrić a inséré dans un de ses cahiers.

Mais tandis que, dans son acceptation de la relativité de l'existence, Montaigne exprime la sérénité et l'optimisme de la renaissance et a l'impression que, dans une certaine mesure, il peut créer lui-même son destin, l'acceptation d'Andrić est pleine de doute. Andrić est un homme du XX^e siècle qui se confronte avec angoisse à l'impossibilité de trouver dans son existence fragile quelque chose de stable. En lisant Montaigne[27], il a souvent en vue son propre pays, la Bosnie, comme le montrent les remarques et les commentaires qu'il ajoute parfois aux fragments copiés. C'est ainsi qu'il copie la constatation suivante de Montaigne :

> Nul juge n'a encore, Dieu mercy, parlé à moy comme juge, pour quelque cause que ce soit, ou mienne ou tierce, ou criminelle ou civile; nulle prison ne m'a reçeu, non pas seulement pour m'y promener.

[23] On y trouve même les fragments copiés des écrivains français du Moyen âge, par exemple de Villon.

[24] Les moralistes: Montaigne, La Rochefoucauld, Pascal, La Bruyère, Rivarol, Fénelon, Montesquieu, Vauvenargues, Diderot, Voltaire, Chamfort, Joubert, Gide, Malraux, Montherlant, Sartre, Camus, M. Yourcenar; le théoricien du classicisme Nicolas Boileau ; les représentants du théâtre classique : Corneille, Racine; les préromantiques et les romantiques : Chateaubriand, Constant, Lamartine, Vigny, Hugo, Nerval; les écrivains qui se rattachent au réalisme et au naturalisme : Stendhal, Balzac, Flaubert, Maupassant, les Goncourt, Roger Martin du Gard; le critique littéraire Sainte-Beuve ; le mystique et pamphlétaire Léon Bloy, ensuite Renan, Barrès, Proust et beaucoup d'autres.

[25] *Essais*, p. 148.

[26] *Essais*, pp. 1110–1111.

[27] Voir à ce sujet: Jelena Novaković, « Ivo Andrić, lecteur de Montaigne », *Revue Canadienne de Littérature Comparée*, Vol. XXIII, No 4, décembre 1996, pp. 1097–1110.

Et, au-dessous, il ajoute, entre parenthèses: « La Bosnie, un citoyen ». Prise dans l'essai « De l'Expérience »[28], où elle se rattache à l'idée de la relativité de la justice et des lois, mais, considérée en fonction des efforts de Montaigne pour éviter les dangers qui le menacent dans le tumulte des guerres civiles et pour conserver sa liberté, cette pensée aurait pu figurer dans un des romans où Andrić parle de la Bosnie et être mise dans la bouche d'un de ses citoyens.

La distance critique qu'Andrić établit par rapport aux fragments notés, en les considérant en fonction de ses propres idées et de ses propres intentions littéraires, se transforme parfois en refus. C'est ainsi qu'en lisant le journal de Léon Bloy, il note :

> Une de ses pensées secrètes, « la pensée qui me soutient depuis longtemps », c'est: « Toutes les fois qu'on a de la joie, qu'on jouit spirituellement ou corporellement, il y a quelqu'un qui paie ».

Et, entre parenthèses, il écrit :

> C'est pourquoi, chez un chrétien, là où il y a du désespoir, il y a aussi et toujours une certaine jouissance.

Léon Bloy considère la joie et la souffrance dans la dialectique chrétienne de la malédiction et du salut, où la souffrance se transforme en instrument de rédemption, analogue à la passion du Christ, et devient la voie vers un bonheur supraterrestre. Pour Andrić, cette complaisance dans la souffrance n'a qu'une valeur relative et ne se présente que comme une particularité du « chrétien » auquel il ne s'identifie pas. L'aspect chrétien de la pensée de Léon Bloy l'intéresse moins que l'aspect pathologique de sa personnalité et il le considère non seulement comme un écrivain dont il admire le style, mais aussi et surtout comme un homme que ses faiblesses rapprochent des héros de ses propres livres. En parlant dans son journal de la malchance qui le poursuit et qu'il considère comme injuste, L. Bloy constate qu'il est sans cesse traqué par « la mauvaise fortune » qu'il découvre même dans les événements qui n'ont aucun rapport avec lui. Andrić note : « Le jour même de l'assassinat du président de la République Carnot, Bloy écrit : 'La mauvaise fortune est acharnée au point de ne pas reculer devant l'assassinat d'un Président de république, pour me priver d'un succès possible' ». Et, entre parenthèses, il ajoute: « manie de la persécution »[29].

Les ressemblances thématiques sur lesquelles sont fondées les relations intertextuelles qui lient Ivo Andrić à une série d'écrivains français proviennent de certaines analogies du climat spirituel dans lequel tous ces écrivains vivent et

[28] *Essais*, pp. 1072.

[29] Voir à ce sujet: Jelena Novaković, « Un lecteur inconnu de Bloy: Ivo Andrić », in: *Léon Bloy. 4. Un siècle de réception*, Paris, Minard, 1999, pp. 287–308 et Jelena Novaković, « Ivo Andrić, lecteur du *Désespéré* », *Léon Bloy 8* , 2008, pp. 149–162.

créent, climat d'une façon ou d'une autre imprégné du sentiment d'incertitude et d'aliénation, mais elles proviennent aussi de certaines affinités spirituelles qui conduisent ces écrivains à prendre conscience de l'aspect tragique de l'existence humaine. Ce qu'Andrić découvre chez les moralistes français, qui expriment à la fois leur expérience personnelle marquée par la souffrance et l'anxiété, et l'expérience de leur époque, les « troubles » ou le « mal » de leur siècle, ce sont les problèmes universels dont il est lui-même préoccupé. Sa génération éprouve le même besoin insatisfait d'absolu et a la même tendance à se retirer de la réalité inacceptable dans les espaces intérieurs du moi qu'expriment les fragments copiés dans ses cahiers, qui datent de différentes époques historiques. C'est ainsi que la « conscience douloureuse »[30] dont il est question dans *Signes au bord du chemin* n'est pas sans rappeler cette « conscience tragique » où Lucien Goldmann trouve le trait essentiel de l'oeuvre de Pascal et de toute la littérature française du XVIIe siècle.[31] « Comprimé » entre « deux sombres océans d'inexistence, celui qui s'étend avant notre naissance et celui qui nous attend après notre mort »[32], l'homme est pour Andrić condamné à souffrir « à cause de cette situation peu naturelle dans le monde » où il est « jeté »[33], ce qui le rapproche de l'homme de Pascal, confronté à deux infinis qui échappent à sa connaissance et en proie au sentiment qu'il s'est fourvoyé dans la prison de l'existence d'où il ne peut se sauver que par la grâce divine. Mais l'angoisse pascalienne n'entraîne pas chez Andrić la tendance à humilier l'homme pour le mener à Dieu. Introduit dans un nouveau contexte culturel et littéraire, le pré-texte obtient une nouvelle signification.

Dans son entreprise de création littéraire, Andrić non seulement suit sa propre expérience et l'expérience de son milieu et de son époque, mais il franchit aussi les frontières géographiques et historiques pour entrer dans l'espace littéraire et culturel européen. En lisant *Mes cahiers* de Maurice Barrès[34], il « se rend compte d'une manière étonnante » qu'il n'est pas seul et que quelqu'un d'autre est tourmenté par les mêmes problèmes que lui[35]. Ses lectures lui donnent la

[30] « J'ai vécu des moments si difficiles que j'ai été contraint de chercher une consolation et un soulagement dans l'idée que ce n'était pas moi qui souffrais, mais ma conscience de la souffrance. Et, telle une drogue malsaine, cette idée me revenait de plus en plus souvent jusqu'à s'émousser et s'user complètement. D'un côté vivait ma conscience douloureuse et de l'autre, mon Moi habituel comme séparé de ma conscience. Et c'était sans fin ni issue. La conscience douloureuse continuera à vivre et à souffrir, et le corps qui cherchait vainement à s'arracher et à se sauver, restera abattu, écrasé et déchiqueté comme une larve, irrémédiablement, sans nom et sans trace » (*Signes au bord du chemin*, p. 379).

[31] Cf. Lucien Goldmann, *Le Dieu caché*, é*tude sur la vision tragique dans les « Pensées » de Pascal et dans le théâtre de Racine*, Paris, Gallimard, 1955.

[32] *Signes au bord du chemin*, p. 83.

[33] *Ibid.*, p. 88.

[34] Maurice Barrès, *Mes Cahiers*, I-XIV, Paris, Plon, 1929–1957. Pour le rapport d'Ivo Andrić à Maurice Barrès, voir: Jelena Novaković, « Ivo Andrić et Maurice Barrès », *Filološki pregled* / *Revue de Philologie*, XXVI, 1999, 1–2, pp. 31–46.

[35] Ivo Andrić, *Pisac govori svojim delom* (rédigé par Radovan Vučković), Beograd, BIGZ–SKZ, 1994, p. 139.

possibilité de quitter en quelque sorte le moment historique et l'espace culturel auquel il appartient pour entrer dans l'espace plus large de la littérature et de la culture européennes :

> C'est avec grande émotion que je lis certains passages de *Mes cahiers* de Maurice Barrès. De temps en temps, il se produit une de ces 'rencontres' précieuses et surprenantes que je fais quelquefois en lisant (Leopardi, Vauvenargues, Sainte-Beuve). Je tressaille et je pense : si je pouvais lui dire un seul mot ! – mais c'est impossible, aujourd'hui et pour toujours. Et dans cette impossibilité je vois toute la tragédie de l'esprit,

écrit-il le 6 septembre 1943 dans son *Cahier No 2*.

Dans ses rencontres et ses dialogues avec les écrivains français Andrić trouve la confirmation de ses propres idées, mais aussi une possibilité de découvrir les tendances communes qui lient les hommes appartenant à des espaces et des époques éloignés :

> Souvent, au début d'une phrase, voyant émerger une pensée, nous nous arrêtons émerveillés et effrayés. Ne croyant pas nos yeux, nous nous disons: [...] 'Est-ce bien là cette pensée qui nous a tant de fois effleurés, cette part cachée de notre réalité intime ? Quelqu'un d'autre l'aurait donc vue et ressentie de la même façon ?' Et lorsque, continuant la lecture, nous nous voyons confirmés dans notre pressentiment, nous restons méditatifs devant cette phrase, reconnaissants et heureux, car nous avons obtenu là le don le plus extraordinaire que la lecture puisse offrir à quelqu'un : nous avons compris qu'en fait nous ne sommes jamais seuls, pas plus dans nos moments les plus durs, que dans ceux de la plus grande joie, et que, toujours, tant dans nos déceptions que dans nos conclusions les plus audacieuses, nous sommes liés aux autres êtres par des liens multiples et secrets que nous ne soupçonnons même pas, et que 'notre' auteur nous révèle[36].

Cela n'est pas sans rappeler la constatation de Proust que « les écrivains que nous admirons ne peuvent pas nous servir de guides, puisque nous possédons en nous comme l'aiguille aimantée ou le pigeon voyageur, le sens de notre orientation », mais qu'ils nous « font plaisir comme d'aimables poteaux indicateurs qui nous montrent que nous ne nous sommes pas trompés »[37]. Pour Andrić, la lecture fait partie de sa propre investigation de la réalité, qui se déroule à travers son expérience créatrice.

D'autre part, chez les auteurs qui ont attiré son attention, il a pu trouver l'expression de sa propre duplicité, de l'opposition entre son « moi quotidien » et sa « conscience douloureuse » de rêveur mélancolique, entre la partie de son être qui est tournée vers le « côté éclairé » de l'univers et la partie qui est tournée

[36] *Ibid*., pp. 140–141.

[37] Marcel Proust, *Contre Sainte-Beuve*, Paris, Gallimard, 1954, p. 371.

vers le « côté sombre »[38], entre l'espoir et la détresse. C'est ainsi qu'on pourrait dire, par exemple, que Montaigne se rattache au côté ensoleillé du moi d'Andrić qui a réussi à équilibrer ses contradictions intérieures et à trouver la solution des problèmes existentiels dans la création littéraire, alors que Pascal se rattache au côté ténébreux et apparaît comme une des projections de sa « conscience douloureuse » qui a entraîné parfois des crises d'insomnie et de mélancolie.

L'examen des fragments d'auteurs français dans les cahiers de notes d'Ivo Andrić découvre, d'une part, les ressemblances thématiques entre ces citations elles-mêmes et les analogies entre ces citations et les fragments méditatifs des *Signes au bord du chemin* et, d'autre part, les modifications que ce matériel thématique commun subit quand on le considère dans le contexte de la pensée d'Ivo Andrić lui-même. A travers les phrases et les fragments cités s'établit un dialogue qui permet à l'auteur serbe de s'inscrire dans le réel et dans la littérature. Liés par des ressemblances thématiques, ils témoignent à la fois de la continuité de son moi et de la fuite du temps. D'autre part, en provenant d' écrivains de presque toutes les époques littéraires, ils se présentent aussi comme des pré-textes pour une réécriture possible de l'histoire de la littérature française, qui, considérée du point de vue d'Andrić lui-même, point de vue thématique, et subjectif, engloberait ce « cercle d'esprits inclinés par les mêmes sympathies ou soucieux des mêmes problèmes » dont parle Marguerite Yourcenar dans « Carnet de notes de 'Mémoires d'Hadrien' »[39]. Ces esprits sont marqués par la même conscience « douloureuse » de l'imperfection de l'homme, de la relativité de ses jugements et de sa soumission aux caprices du destin, souvent exprimée par le thème de la blessure, comme le signale Andrić lui-même dans son essai « Notes pour un écrivain », où il cite le vers de Sainte-Beuve: « Laissez-moi… écouter ma blessure »[40], pour le lier au passage d'une de ses propres nouvelles, « Mara, la courtisane », où un des personnages (Velipaša), au cours d'une réunion politique, « au lieu de prêter son attention aux disputes et aux remontrances des bey bosniaques, regarde, pensif, à travers la fenêtre, les nuages d'été et se met aux écoutes… ».

[38] « Tout en essayant, de toutes les forces de mon esprit, de rester tourné de face vers le côté éclairé de l'univers, tout en cherchant en moi-même la force et l'encouragement pour croire au sens de l'activité humaine et pour y participer moi-même, par la force d'une loi irrésistible, j'incline de plus en plus vers le côté opposé. Tout ce que je vois autour de moi me parle de plus en plus souvent, et d'une manière de plus en plus persuasive, du non-sens et de l'inanité des entreprises et des efforts humains sur cette terre », écrit-il dans *Le Cahier bleu*.

[39] Marguerite Yourcenar, *Mémoires d'Hadrien*, Paris, Gallimard, 1974, p. 344.

[40] Ce vers fait partie de la strophe suivante : « Oh! laissez-moi, sans trêve, écouter ma blessure, / Aimer mon mal, et ne vouloir que lui. / Celle en qui je croyais, celle qui m'était sûre... / Laissez-moi! tout a fui » (Charles-Augustin de Sainte-Beuve, *Poésies complètes*. Édition revue et augmentée, Paris, Charpentier, 1869, pp. 465). Andrić a copié d'abord ce vers dans son *Cahier de note n° 1*, en ajoutant entre parenthèses : « Velipaša », ce qui montre son intention de l'introduire dans un de ses textes, ce qu'il a, d'ailleurs, fait.

Actualisés dans le contexte de la création littéraire d'Ivo Andrić, les fragments cités des auteurs français de plusieurs époques, que nous avons examinés dans ce travail, s'enrichissent de nouvelles connotations et se transforment en une expression de l'inquiétude existentielle de l'homme du XX^{e} siècle et de la région des Balkans, bouleversée par les conflits intérieurs et par les invasions de différents conquérants, mais aussi de l'homme de tous les temps et de tous les espaces.

BIBLIOGRAPHIE

Ivo Andrić, *Umetnik i njegovo delo*, Beograd, Udruženi izdavači, 1976.

Ivo Andrić, *Signes au bord du chemin*, Lausanne, l'Age d'Homme, 1997.

Ivo Andrić, *Pisac govori svojim delom* (rédigé par Radovan Vučković), Beograd, BIGZ – SKZ, 1994.

Mikhaïl Bakhtin, *Esthétique de la création verbale*, Paris, Gallimard, 1984.

Maurice Barrès, *Mes Cahiers*, I–XIV, Paris, Plon, 1929–1957.

Roland Barthes, *Le Plaisir du texte*, Seuil, 1973.

Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982.

Lucien Goldmann, *Le Dieu caché*, é*tude sur la vision tragique dans les « Pensées » de Pascal et dans le théâtre de Racine*, Paris, Gallimard, 1955.

Ljubo Jandrić, *Sa Ivom Andrićem*, Sarajevo, Veselin Masleša, 1982.

Julia Kristeva, « Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman », *Critique,* avril, 1967, pp. 440–441.

Michel de Montaigne, *Essais* (préface, commentaires et notices de Pierre Villey), Paris, PUF, 1965.

Jelena Novaković, « Ivo Andrić, lecteur de Montaigne », *Revue Canadienne de Littérature Comparée*, Vol. XXIII, No 4, décembre, 1996, pp. 1097–1110.

Jelena Novaković, « Un lecteur inconnu de Bloy : Ivo Andrić », in : *Léon Bloy. 4. Un siècle de réception*, Paris, Minard, 1999, pp. 287–308.

Jelena Novaković, « Ivo Andrić et Maurice Barrès », *Filološki pregled* / *Revue de Philologie*, XXVI, 1999, 1–2, pp. 31–46.

Jelena Novaković, *Ivo Andrić i francuska književnost*, Beograd, Filološki fakultet – Narodna knjiga, 2001.

Jelena Novaković, « Victor Hugo dans les cahiers de notes d'Ivo Andrić », *Filološki pregled / Revue de Philologie*, XXIX, 2002/2, pp. 47–56.

Jelena Novaković, « Ivo Andrić, lecteur du *Désespéré* », *Léon Bloy 8*, 2008, pp. 149–162.

Jelena Novaković, « Les *Pensées* de Joubert dans les notes d'Ivo Andritch », *L'Homme dans le texte* (Dir. Dina Mantchéva et Raza Kountchéva), Université « Saint Clément d'Ohrid », Presses universitaires de Sofia, 2008, pp. 366–376.

Ivo Andrić, *Umetnik i njegovo delo*, Udruženi izdavači, 1976.

Nathalie Piégay-Gros, *Introduction à l'Intertextualité*, Paris, Dunod, 1996.

Marcel Proust, *Contre Sainte-Beuve*, Paris, Gallimard, 1954, p. 371.

Michaël Riffaterre, *La Production du texte*, Paris, Seuil, 1979.

Charles-Augustin de Sainte-Beuve, *Poésies complètes*. Édition revue et augmentée. Joseph Delorme. Paris, Charpentier, 1869.

Marcel Schneider, « Le Bouquet slovène », *La Table ronde*, novembre, 1953.

Marguerite Yourcenar, *Mémoires d'Hadrien*, Paris, Gallimard, 1974.

Јелена Новаковић

ЈЕДАН ПОСЕБАН ВИД ИНТЕРТЕКСТУАЛНОСТИ:
ФРАНЦУСКА КЊИЖЕВНОСТ У БЕЛЕЖНИЦАМА ИВЕ АНДРИЋА
(Резиме)

Иво Андрић је, као што је познато, био велики познавалац и велики љубитељ француске књижевности, о чему сведоче и бележнице у које је унео велики број цитата француских писаца из различитих раздобља, од средњег и XVI века до друге половине XX века. Цитати тих писаца, од којих су неки унети и у књигу *Знакови поред пута*, представљају један вид интертекстуалности који је предмет испитивања у овоме раду.

То испитивање открива, с једне стране, тематске сличности између самих цитата и аналогије између тих цитата и медитативних фрагмената у *Знаковима поред пута*, а, с друге стране, модификације које овај заједнички тематски материјал трпи када га посматрамо у контексту Андрићеве мисли. Кроз цитиране одломке успоставља се дијалог писаца и култура кроз који се Андрић укључује у европске и светске књижевне токове. Повезани тематским сличностима, они сведоче у исто време о континуитету његовог *ја* и протицању времена. С друге стране, потичући од писаца из готово свих књижевних раздобља, они се појављују као подтекст за једну нову историју француске књижевности која би, посматрана са становишта Иве Андрића као писца-читаоца (које је тематско, и субјективно), обухватила онај круг стваралаца „зближених истим симпатијама или заокупљених истим проблемима“ о којима говори Маргерит Јурсенар у белешкама које допуњавају *Хадријанове мемоаре*.

Актуализовани у контексту Андрићеве књижевне мисли, наведени одломци богате се новим конотацијама и постају израз егзистенцијалног немира човека XX века, са балканских простора, потресаних унутрашњим сукобима и инвазијама разних освајача, али и човека свих времена и свих простора.

Кључне речи: интертекстуалност, интертекст, текст, цитат, француски моралисти.

BIBLID: 0015-1807, 36 (2009), 2 (pp. 31–41)
UDC 821.133.1.09 Keno R.
821.133.1. 02. NADREALIZAM

Jean-Pierre Longre
Université Jean Moulin Lyon 3

RAYMOND QUENEAU, DU SURRÉALISME À L'OuLiPo

Raymond Queneau fut membre du groupe surréaliste et, 40 ans plus tard, cofondateur de l'Ouvroir de Littérature Potentielle (OuLiPo). Entre les pratiques surréalistes et les pratiques oulipiennes, il y a apparemment incompatibilité. Mais à la lecture de certains textes poétiques et romanesques, on s'aperçoit que l'opposition entre écriture automatique et écriture à contrainte n'est pas flagrante, et qu'elle est plutôt représentative de certaines pratiques littéraires du XXe siècle.

L'activité de Raymond Queneau fut multiple, tout azimut, souvent en décalage par rapport à son époque. Entendons-nous bien : il ne fut pas un touche-à-tout fébrile et superficiel. Il s'est au contraire engagé complètement dans tout ce qu'il a entrepris, mais toujours avec le doute qui le caractérisait, avec l'idée qu'il pourrait faire autre chose et autrement. Il a participé au mouvement surréaliste, il a été philosophe, mathématicien, encyclopédiste, homme de cinéma (scénariste, dialoguiste, réalisateur), pataphysicien, académicien Goncourt, lecteur et secrétaire général chez Gallimard, découvreur de talents, théoricien de la langue, auteur de chansons, dramaturge et, bien sûr, poète et romancier (mais souvent romancier en étant poète, poète en étant romancier). Bref, Raymond Queneau dérange, parce qu'il est souvent là où on ne l'attend pas. Son côté marginal résulte d'une sorte de trop-plein ; il déborde, se répand sur les bas-côtés, jusqu'à y demeurer volontiers : s'occuper par exemple à collectionner tous les écrits des « fous littéraires » du XIXe siècle ; ou bien se revendiquer comme héritier du classicisme, d'Homère ou de Boileau, en pleine expansion de l'avant-garde… Il n'empêche : il a participé, même si ce fut souvent en marge, voire par inadvertance, aux grands mouvements du XXe siècle, à commencer par le surréalisme.

*

En novembre 1924, à 21 ans, Queneau, étudiant en philosophie et en lettres, est introduit au Bureau de Recherches surréalistes et fait la connaissance d'André Breton par l'intermédiaire de Pierre Naville. Il participe alors aux réunions du

groupe et aux publications de *La Révolution surréaliste*, activité interrompue en novembre 1925 par son service militaire en Afrique du Nord. À son retour, en avril 1927, il retrouve le surréalisme, surtout au sein du groupe de la « Rue du Château » de Duhamel, Prévert, Tanguy, c'est-à-dire d'un groupe marginal dans le mouvement surréaliste. Il ébauche même un roman que certains qualifieront de « surréaliste », et dont le texte a été récemment publié[1]. En réalité, même s'il écrit de vrais textes surréalistes et participe activement aux séances de recherche, Queneau joue un rôle de second plan au sein du groupe. Dès son service militaire, il doute de son engagement :

> Ce qui m'attache au surréalisme, c'est sa « poésie » et son « esprit révolutionnaire », c'est en quoi je suis révolutionnaire, […] sans compter l'admiration et l'amitié que je porte à ses représentants. Mes préoccupations d'érudition, de métaphysique, de linguistique, que sais-je ? Toutes mes recherches sur l'ésotérisme occidental, les anciennes civilisations, mathématiques, mon admiration pour Leibniz et Goethe, sont choses fort étrangères au surréalisme et qui m'en éloignent certainement. [2]

Il rompra avec Breton et le mouvement surréaliste en 1929, « pour des raisons strictement personnelles », dira-t-il plus tard. En réalité, cette rupture va au-delà des relations personnelles entre les deux hommes. Les divergences sont déjà contenues dans les discussions qu'ils ont dès 1928, voire avant, sur l'art, la littérature, l'homme, la vision du monde et de l'univers… Comme on pouvait s'y attendre, le passage par le surréalisme entraîne chez Queneau deux attitudes divergentes, apparemment contradictoires, en réalité complémentaires : la réaction de rejet radical, et le maintien plus ou moins conscient de certaines postures. Et l'on peut penser que la fondation de l'OuLiPo est une résultante de cette double attitude.

La sortie du surréalisme est marquée par deux manifestations littéraires (au moins), assez violentes. La première est le poème « Dédé », publié en 1930 dans le cadre du pamphlet collectif *Un cadavre*, contre André Breton, en réponse à « l'épuration du surréalisme » effectuée par celui-ci dans le *Second Manifeste* de 1929. En compagnie d'écrivains comme Jacques Prévert, Roger Vitrac, Michel Leiris, Robert Desnos, Georges Bataille, Raymond Queneau contribue à ce pamphlet avec un texte particulièrement injurieux, dans lequel le cul (en rapport avec la lettre initiale du nom de son auteur) joue un rôle récurrent, et qui se termine par une double parodie (de Musset et de deux expressions populaires) : « Non ! non ! la poésie n'est pas morte ! Les chants désespérés sont toujours les plus beaux et ousqu'y a de la gêne y a pas d'humour pour les petits oiseaux »[3].

---

[1] *Hazard et Fissile,* préface d'Anne Isabelle Queneau, Le Dilettante, 2008. Sur ce texte, on peut consulter : www.sitartmag.com/rqueneau.htm et la revue *Les Amis de Valentin Brû* n° 50–51, septembre 2008, pp. 55–56.

[2] Raymond Queneau, *Journaux*, Gallimard, 1996, p. 139 (Fez, 2 janvier 1927).

[3] Raymond Queneau, *Œuvres complètes I*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, p. 711.

La seconde manifestation est le roman *Odile*[4], écrit entre 1935 et 1937, publié en 1937. Dans ce roman d'une libération, de la découverte de l'amour et de l'écriture, le héros, Roland Travy, jeune homme discret et peu enclin à la passion, de retour du service militaire effectué au Maroc, fréquente des groupes dont les caractéristiques recoupent en partie celles du groupe surréaliste (avec un certain Anglarès qui est une caricature de Breton), voyage en Grèce, s'adonne aux mathématiques… Bref, l'expérience et la personnalité de l'auteur sont pour beaucoup dans l'élaboration de son personnage. Dans une « Conversation avec Georges Ribemont-Dessaignes » (1950), il avoue ce côté semi-autobiographique en répondant à une question sur ses rapports avec le surréalisme :

> Je n'ai commencé à m'en débarrasser qu'en écrivant un roman qui s'appelle *Odile* et où d'ailleurs il n'est pas question que de ça. Ce n'est pas un roman à clé, en principe je suis contre, mais je dois avouer que ç'en est presque un, en tout cas il manifeste un refus total de toute l'atmosphère surréaliste.[5]

Odile est un roman satirique mais très sobre dans sa forme, très construit, aux antipodes de l'écriture surréaliste ; l'étude des brouillons montre d'ailleurs que Queneau a effacé à peu près toute trace de jeux verbaux, d'images surprenantes dans la version publiée. Le travail sur l'écriture et la structure est très contrôlé, comme pour prendre des distances définitives avec la tentation surréaliste.

Evidemment, on ne se débarrasse pas définitivement d'un mouvement qui a marqué profondément une jeunesse d'écrivain. Même si sa réaction contre le surréalisme a été violente, Queneau, comme beaucoup, restera marqué par son passage par le mouvement. La suite de la « Conversation avec Georges Ribemont-Dessaignes » le montre :

> Maintenant je reconnais l'importance du surréalisme, pour les autres comme pour moi-même, l'importance de son influence, tant en profondeur qu'en étendue. Et je ne m'en affecte plus.[6]

Sa rupture, qui laisse chez lui un vide et est suivie par une période de dépression, n'effacera donc pas les traces du surréalisme, qui continueront à marquer insensiblement son œuvre. À partir de 1930, par exemple, il entreprend une étude sur les « fous littéraires », qui le mènera à faire pendant trois ans des recherches à la Bibliothèque Nationale, et à rédiger un ouvrage minutieux qui sera refusé par les éditeurs ; il l'introduira donc partiellement dans son roman *Les enfants du limon* (1938)[7]. On peut dire aussi que l'engagement politique de

[4] Raymond Queneau, *Œuvres complètes II*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, p. 515 à 615 ; notice, notes et variantes p. 1557 à 1591.

[5] Raymond Queneau, *Bâtons, chiffres et lettres*, Idées/Gallimard, 1965, pp. 37–38.

[6] *Ibid.* p. 38.

[7] Cette étude a été publiée complètement en 2002 par Madeleine Velguth, aux « Cahiers de la NRF », sous le titre *Aux confins des ténèbres.*

Queneau dans le « Cercle communiste démocratique » de Boris Souvarine, sa collaboration à la revue *La critique sociale*, de même que son intérêt pour Freud et la cure psychanalytique qu'il suivit à partir de 1932 font logiquement suite à son passage par le surréalisme. De même, sa prédilection pour les récits de rêves et leurs potentialités littéraires. Beaucoup de ses personnages romanesques seront des rêveurs, tels Jacques L'Aumône dans *Loin de Rueil*, Valentin Brû dans *Le dimanche de la vie* ou Cidrolin dans *Les fleurs bleues*... Il écrira même en 1973 un petit recueil intitulé *Des récits de rêves à foison* dans lequel les textes sont composés comme des récits de rêves, mais relatent en réalité de « menus incidents de la vie éveillée ». En voici par exemple les deux premiers :

> Je me rends à un déjeuner de mathématiciens. Le premier invité qui arrive porte un violoncelle. Bien que nous soyons dans un faubourg de la ville, nous nous trouvons devant un ruisseau où poussent des nénuphars. Un des mathématiciens présents fait remarquer combien Héraclite s'est trompé en disant qu'on ne se baigne jamais deux fois dans le même fleuve : quand on boit un verre d'eau il y a certainement plusieurs molécules H_2O qui ont déjà passé par notre corps. Les autres l'approuvent.
>
> Je rencontre un Arabe et je lui apprends la mort d'un ouvrier espagnol qu'il connaissait. Cela ne l'étonne pas car l'autre travaillait dans un chantier où il avait reçu une boule de fer sur la tête. Je m'approche du chantier voisin : la Seine a envahi les fondations. On a dû couper l'eau. [8]

Nous sommes là, pour ainsi dire, entre démarche surréaliste et construction oulipienne, puisqu'il s'agit d'une imitation du récit surréaliste obéissant aux contraintes de cette imitation.

Dans l'œuvre de Raymond Queneau, deux tendances s'opposent ou, plus vraisemblablement, alternent, se complètent, se superposent : celle de l'automatisme et celle du jeu élaboré, obéissant à des règles précises, et qui aboutira à la création de l'OuLiPo en 1960. Ces deux tendances sont héritées, par continuité ou par réaction, de la période surréaliste ; en tout cas il n'y a pas incompatibilité. Dans les deux cas il s'agit de travail sur le langage. La coexistence, dans certains poèmes, de la versification (ou en tout cas de la soumission aux contraintes d'un rythme donné) et de l'automatisme illustre parfaitement cette compatibilité.

C'est le cas pour la *Petite cosmogonie portative* (1950), dont l'auteur lui-même a souligné le caractère automatique, alors qu'elle se présente comme une sorte d'épopée à coloration scientifique du monde et de l'homme, en alexandrins et en six chants bien délimités. Queneau définit ainsi son travail : « Je ne l'ai pas conçu du tout, il s'est conçu tout seul, enfin, c'est un poème un petit peu… surréaliste, disons. Enfin surréaliste dans le sens où il n'y a pas de, d'intention,

[8] Raymond Queneau, *Contes et propos*, Gallimard, 1981, p. 237.

enfin… Là, aucune »[9]. Dans un passage du IIIe chant, l'auteur donne la parole à Hermès, qui explique comment il conçoit le travail du poète :

> Malgré son irrespect nous leur expliquerons
> à ces lecteurs français son dessein bénévole
> Au lieu de renoncule ou bien de liseron
> il a pris le calcium et l'abeille alvéole
> Compris ? au lieu de banc ou de lune au printemps
> il a pris la cellule et la fonction phénol
> Compris ? au lieu de mort, d'ancêtres ou d'enfants
> il a pris un volcan Régulus ou Algol
> au lieu de comparer les filles à des roses
> et leurs sautes d'humeur aux pétales qui volent
> il voit dans chaque science un registre bouillant
> Les mots se gonfleront du suc de toutes choses
> de la sève savante et du docte latex
> On parle des bleuets et de la marguerite
> alors pourquoi pas de la pechblende pourquoi ?
> on parle du front du nez des yeux de la bouche
> alors pourquoi pas de chromosomes pourquoi ? [10]

Automatisme, peut-être, puisque l'auteur l'affirme ; mais c'est plus complexe : il y a travail sur les rythmes, les rimes ou assonances, les mots, avec la volonté de produire une poésie scientifique littérairement travaillée, et en même temps, dans ce passage, d'émettre une réflexion sur l'écriture poétique, de s'adonner à la métapoésie à caractère intertextuel.

C'est aussi le cas pour un long poème à chant unique écrit dans les années 1960, *Discorde mélodie des terrains d'épandage*, rapidement rédigé, sans projet préalable, lui aussi en vers (pour la plupart des alexandrins, mais sans rimes régulières). Le titre juxtapose deux termes antithétiques (« discorde » et « mélodie ») ; les « terrains d'épandage » évoquent les stations d'épuration des eaux d'égout, comme si le poème pouvait, par le flux verbal, redonner pureté à l'âme humaine, aux souvenirs etc. En voici le début :

> Dorment les jours heureux si tant est qu'ils existent
> S'efface la lenteur des matins désarmés
> J'en ai bien fait le tour d'un pas morne et morose
> soudain je me souviens de tant et tant de choses
> tout ça pourrait tenir dans le creux d'une main
> Des couleurs irisées des couleurs opalines
> mordent le ciel tout rond teintent aussi la bille
> qui roule dans le ruisseau mais ce sont des doigts
> qui la lancent et son parcours va s'achever
> court autant que les souvenirs de tous ces jours
> s'effacent tout autour de ce qui les décrit
> comme je me nomme alors je m'étonne et pense
> où donc à quelle époque ai-je connu ce type

[9] *L'Arc* n° 28, 1966, pp. 78–80.

[10] Raymond Queneau, *Œuvres complètes I*, *op. cit.* pp. 214–215.

> à la fois poète et prosateur et tout un
> bonhomme à tout faire je m'aperçois alors
> que cet individu n'est autre que moi-même
> oh dans quelle galère alors je me foutis [11]

Ecriture quasiment automatique, là encore ; mais il y a des différences entre les textes automatiques des années 1950–1960 et ceux de la période surréaliste ; non dans l'utilisation du flux verbal, mais d'une part dans l'utilisation du vers, c'est-à-dire d'une contrainte formelle, d'autre part dans la position du sujet de l'énonciation : le « je » est en train de s'observer écrivant, dans une attitude ironique à l'égard de lui-même. C'est la position quenienne par excellence : s'adonner au maniement des mots pour explorer la nature humaine, pour s'explorer soi-même, tout en écartant toute adhésion lyrique de cette exploration : ne pas s'attendrir sur soi, mais s'observer en train de s'exprimer, par poème ou roman interposé.

Cette lucidité, cette maîtrise de soi sont liées à l'esprit oulipien à venir. Ce qui intéresse Queneau dans le maniement de la langue, c'est son utilisation précise et quasiment technique, qui ne renie pas l'émotion, mais la tient à distance, et surtout veut que cette émotion soit littéraire. Voilà qui est aussi en lien avec la conception quenienne du roman. Outre le fait que Queneau a écrit au moins un roman en vers, donc obéissant à une forme particulièrement contraignante (*Chêne et chien*, 1937), ses romans en prose sont tous élaborés d'une manière très rigoureuse, suivant des structures poétiques. Malgré la fantaisie apparente de la langue et des personnages, ils obéissent à une construction quasiment mathématique. Dans un texte intitulé « Technique du roman » et datant de 1937, il montre comment trois de ses romans, *Le chiendent, Gueule de Pierre* et *Les derniers jours* (et ce sera le cas pour plusieurs de ses romans ultérieurs) suivent un schéma circulaire et sont fondés sur des considérations arithmétiques :

> Il m'a été insupportable de laisser au hasard le soin de fixer le nombre des chapitres de ces romans. C'est ainsi que *Le chiendent* se compose de 91 (7 x 13) sections, 91 étant la somme des treize premiers nombres et sa « somme » étant 1, c'est donc à la fois le nombre de la mort des êtres et celui de leur retour à l'existence, retour que je ne concevais alors que comme la perpétuité irrésoluble du malheur sans espoir. En ce temps-là, je voyais dans 13 un nombre bénéfique parce qu'il niait le bonheur ; quant à 7, je le prenais, et puis le prends encore comme image numérique de moi-même, puisque mon nom et mes deux prénoms [12] se composent chacun de sept lettres et que je suis né un 21 (3 x 7). Bien qu'en apparence non autobiographique, la forme de ce roman en était donc fixée par ces motifs tout égocentriques : elle exprimait ainsi ce que le contenu croyait déguiser. [13]

[11] *Ibid.* p. 829.
[12] Raymond Auguste.
[13] Raymond Queneau, *Bâtons, chiffres et lettres*, *op. cit.*, p. 29.

Comme chez Jean-Sébastien Bach avec *L'art de la fugue*, Queneau s'adonne en quelque sorte à l'autobiographie numérique. Et l'effacement des limites entre les genres fait partie de sa stratégie d'écriture : « Je n'ai jamais vu de différences essentielles entre le roman, tel que j'ai envie d'en écrire, et la poésie », dit-il à Georges Ribemont-Dessaignes [14].

Les fameux *Exercices de style*, 99 variations sur un thème identique à l'origine desquelles Queneau lui-même revendique la marque de *L'art de la fugue*, et qui relèvent non d'un genre précis, mais de plusieurs à la fois, se distinguent certes par la virtuosité verbale et technique. Mais on peut s'interroger sur le succès de ces *Exercices*, notamment sur le succès de leurs adaptations théâtrales [15], qui ont largement contribué à les faire connaître. Il est sans aucun doute dû au caractère comique du maniement des mots, mais aussi et surtout à la mise en relief de la parole, à la mise en scène du langage humain dans des situations différentes : le langage est ainsi érigé en véritable personnage. Chaque texte choisi fait l'objet d'un jeu scénique élaboré à partir de la composition linguistique de ce texte, et développe ainsi une relation complexe, fondée sur les mots, entre deux ou trois personnages qui apparaissent en chair et en os, incarnés par des comédiens, et qui figurent les instances inhérentes à la narration: locuteur, destinataire et éventuel témoin ou spectateur. Lorsqu'ils interprètent le récit sur des tonalités telles que « métaphoriquement », « rêve », « hésitations », « précisions », « lettre officielle », « ampoulé », « vulgaire », « maladroit », « botanique », « gastronomique » « zoologique » etc., les comédiens jouent leurs rôles en s'appuyant non sur des personnages fictifs imaginés par l'auteur (par exemple un « Paysan » ou un « Précieux »), mais sur des textes réels induisant des types de langage (par exemple le langage « paysan » ou « précieux ») induisant eux-mêmes des types humains; la présence d'un ou deux comédiens sur scène recevant les messages ainsi produits permet, par un système souvent comique de reflets ou d'échos, de mettre en valeur la saveur humoristique et linguistique des « exercices ». Le maniement oulipien (ou plutôt pré-oulipien) des mots n'est pas gratuit : il transcende le langage pour lui donner une épaisseur humaine et dramatique. Dans le même ordre d'idée, la seule pièce publiée et jouée du vivant de Queneau, *En passant*[16], est une pièce de forme géométrique : deux actes symétriques, en miroir, dont l'élaboration assez savante rend la mise en scène passablement difficile. Le sujet tourne autour de rêves d'amour, de l'utopie du hors scène et de l'au-delà de la vie humaine, le tout à partir de rencontres faites dans les couloirs du métro. On constate donc, là encore, le lien indissociable entre la thématique onirique (du

[14] *Ibid.* p. 43.

[15] Les *Exercices de style*, dans une mise en scène d'Yves Robert, ont été donnés au théâtre le 8 avril 1949 à « La Rose Rouge », où ils ont été joués jusqu'en novembre de la même année. L'oeuvre avait déjà été adaptée en février par des lycéens de Biarritz. On ne compte pas, par la suite, le nombre d'adaptations de l'œuvre.

[16] Publiée en 1944 et créée en 1947.

côté du surréalisme) et une écriture soumise à la contrainte formelle (du côté du pré-oulipisme).

Sans insister sur l'OuLiPo (Ouvroir de Littérature Potentielle) en tant que tel, je rappellerai seulement qu'il a été fondé en 1960 par Raymond Queneau et François Le Lionnais. Voici ce qu'écrivait François Le Lionnais dans la première anthologie des travaux du groupe :

> On peut distinguer dans les recherches qu'entend entreprendre l'Ouvroir, deux tendances principales tournées respectivement vers l'Analyse et la Synthèse. La tendance analytique travaille sur les œuvres du passé pour y rechercher des possibilités qui dépassent souvent ce que les auteurs avaient soupçonné. […] La tendance synthétique est plus ambitieuse ; elle constitue la vocation essentielle de l'OuLiPo. Il s'agit d'ouvrir de nouvelles voies inconnues de nos prédécesseurs. […] En résumé l'anoulipisme est voué à la découverte, le synthoulipisme à l'invention. De l'un à l'autre existent maints subtils passages. [17]

L'OuLiPo a accueilli en son sein des écrivains maintenant célèbres, tels Georges Perec ou Italo Calvino, et ses travaux sont toujours en cours [18]. Queneau, comme les autres, s'est adonné à un certain nombre d'expériences et de créations oulipiennes en se soumettant à des règles préalablement établies, et dans le détail desquelles je n'entrerai pas ici. J'insisterai sur deux œuvres poétiques à caractère oulipien, mais qui par certains aspects n'occultent pas le passage ancien de leur auteur par le surréalisme : *Cent mille milliards de poèmes* et *Morale élémentaire*.

Cent mille milliards de poèmes (1961) est un recueil de dix sonnets qui obéissent tous aux mêmes structures prosodiques (rythme et rimes) et syntaxiques. Chaque vers de chacun de ces dix sonnets est placé sur un volet autonome, ce qui permet de le combiner avec n'importe quel autre vers de n'importe quel autre sonnet.

> Il est facile de voir, écrit Queneau dans son « mode d'emploi » préalable, que le lecteur peut composer 10^{14} sonnets différents, soit cent mille milliards. (Pour être plus explicite, pour les personnes sceptiques : à chaque premier vers [au nombre de dix] on peut faire correspondre dix seconds vers différents ; il y a donc cent combinaisons différentes des deux premiers vers ; en y joignant le troisième il y en aura mille et, pour les dix sonnets, complets, de quatorze vers, on a donc bien le résultat énoncé plus haut.)
>
> En comptant 45 s pour lire un sonnet et 15 s pour changer les volets, à 8 heures par jour, 200 jours par an, on a pour plus d'un million de siècles de lecture, et en lisant

[17] OuLiPo, *La littérature potentielle*, Idées/Gallimard, 1973, pp. 21–22.

[18] L'OuLiPo regroupe actuellement quelques écrivains de renom tels que Marcel Bénabou, Paul Fournel, Anne F. Garréta, Jacques Jouet, Hervé Le Tellier, Michèle Métail etc. Voir http://www.oulipo.net .

toute la journée 365 jours par an, pour : 190 258 751 années plus quelques plombes et broquilles (sans tenir compte des années bissextiles et autres détails).

Comme l'a bien dit Lautréamont, la poésie doit être faite par tous, non par un[19].

La dernière phrase opère la jonction : une poésie d'une élaboration technique très savante, mais une poésie par et pour tous : la pratique oulipienne ne renie pas l'objectif surréaliste, et montre même que la puissance créatrice et l'originalité de l'auteur sont liées à cette double polarité.

Dernière œuvre de Raymond Queneau, *Morale élémentaire* (1975) prouve que l'exercice oulipien de la poésie n'est pas gratuit, ne se contente pas d'être un jeu, mais répond à des motivations profondes et à une haute conception de la littérature. Il s'agit d'un recueil en trois parties, dont la première est formellement fondée sur l'invention d'une nouvelle forme fixe, le « lipolepse » (c'est-à-dire, littéralement : le fait de laisser et de prendre des mots), forme musicale ou demandant un accompagnement musical, d'apparence ésotérique mais ayant des composantes autobiographiques. Voici le premier poème :

Isis sombre	Fruit vert Néologismes clairs	Animal tacheté
Fleur rouge	Attitude transparente Sources claires	Étoile orangée
Forêt brune	Sanglier roux Arbre clair	Troupeau bêlant
	Un bateau sur l'eau seulabre suit le courant Un crocodile mord la quille en vain	
Isis ocre	Statue meuble Néologismes clairs [20]	Totem abricot

Les commentateurs voient dans « Isis sombre » une allusion à la mère et à l'épouse Janine, morte depuis peu de temps (en 1972) ; on reconnaît aussi l'image du crocodile (déjà utilisée dans *Chêne et chien* et dans *Odile*, image du mal et de l'artifice), qui s'attaque au « bateau de la vie » et à la femme aimée : l'auteur semble se retourner sur son passé, et peut-être sur le surréalisme lointain. Par ailleurs, dans les dossiers préparatoires de *Morale élémentaire*, on trouve le récit

[19] Raymond Queneau, *Œuvres complètes I*, *op. cit.* p. 334.
[20] *Ibid.* p. 611.

de la naissance de ce poème. Selon Queneau c'est « un poème complètement inspiré sans ratures ». Il en trouve la forme « agréable », et l'utilise pour les autres textes. Et il ajoute plus loin : « Je peux utiliser cette nouvelle structure pour faire de l'oulipisme » [21]. On a donc bien affaire à une composition « automatique », résurgence de l'inconscient, mais marquée par le travail formel, la construction verbale permettant une exploration plus sûre et une esthétique plus ferme. Là encore, l'écriture libre d'inspiration surréaliste et l'écriture sous contrainte se combinent pour créer un recueil original, pure invention qui ne renie rien du passé et du présent.

*

L'œuvre de Queneau est complexe, et ne se réduit pas à quelques mots. Elle est même paradoxale, conformément à ce que lui-même disait de son tempérament : « Quand j'énonce une assertion, je m'aperçois tout de suite que l'assertion contraire est à peu près aussi intéressante » [22]. Pour ce qui nous occupe et pour simplifier, il y a des points communs plus ou moins patents entre le Queneau surréaliste et le Queneau oulipien ; en tout cas, les contradictions ne sont qu'apparentes : il n'aurait pas été l'oulipien qu'il a été s'il n'était pas passé par le surréalisme. Il n'aurait pas été l'écrivain qu'il a été (c'est-à-dire l'un des écrivains majeurs du XX^{e} siècle) s'il n'avait pas assumé, voire entretenu la tension féconde entre les options apparemment opposées des deux mouvements, celui qui s'est emparé momentanément de sa jeunesse, et celui qu'il a fondé et dirigé à l'âge mûr. Ce qui le guide avant tout, c'est l'amour des mots et le souci de leur agencement, la primauté de l'écriture et de sa mise en forme, qui commande le sens. Chez lui, la langue et la littérature sont étroitement solidaires.

[21] *Ibid.* pp. 1451–1452.

[22] Raymond Queneau, *Entretiens avec Georges Charbonnier*, Gallimard, 1962, p. 12.

Жан-Пјер Лонгр

РЕМОН КЕНО, ОД НАДРЕАЛИЗМА ДО УЛИПОА
(Резиме)

Двадесетих година прошлог века Ремон Кено је припадао надреалистичком покрету и био тесно повезан са Бретоном, пре него што ће са њим раскинути 1929. До тог раскида је дошло из личних и књижевних разлога: Кено је почео да пише романе и да своје дело заснива на свесној активности, на свесном грађењу одређене конструкције, што је сасвим супротно аутоматском писању. На тим темељима он 1960. оснива са Франсоа Ле Лионеом Радионицу Потенцијалне Литературе чији је циљ био да „предложи писцима нове 'структуре' математичке природе или да пронађе нове, вештачке или механичке поступке, који би допринели књижевној делатности". Надреалистички и улиповски поступак сасвим су различити и међусобно неспојиви. Како је Кено прешао са једног на други? Не постоји ли можда нешто што повезује ова два пола? Читајући неке поетске и романескне текстове, запажамо да супротност између аутоматског и неаутоматског писања није непремостива, да је она чак покретач стварања. Ова студија испитује те могућности, а уједно и настоји да допринесе бољем познавању Кеноовог дела и неких видова француске књижевности XX века уопште.

Кључне речи: Кено, надреализам, Улипо (OuLiPo), аутоматизам, аутоматско писање.

BIBLID: 0015-1807, 36 (2009), 2 (pp. 43–51)
UDC 821.163.09-1 : 398

Pavle Sekeruš
Université de Novi Sad

SUPERCHERIE ET PASTICHE COMME PROCÉDÉS D'UNE MYSTIFICATION DES CHANSONS POPULAIRES SUDSLAVES

Au XIX^e^ siècle la poésie populaire sudslave a eu une vogue intermittente mais durable, soutenue par un vif intérêt politique. Le courant philhellénique des années vingt et l'attrait pour la poésie grecque ranime la curiosité pour celle des Slaves du Sud et vice versa. Grâce à cet intérêt, elle acquiert une certaine notoriété dans les cercles intellectuels européens, qui entraîna même quelques mystifications, notamment celle de Prosper Mérimée, intitulée La Guzla de 1827.

La supercherie littéraire n'est pas un phénomène marginal de la littérature. Elle se présente comme une sorte de pléonasme, de fiction dans la fiction, car la littérature elle-même est par son essence une sorte de supercherie qui essaye de nous présenter comme « vraie » une construction, une forgerie de l'écriture. C'est une sorte de comble de la littérature, dira Philippe Hamon, où s'exemplifie, s'exacerbe, se surexpose le phénomène littéraire lui-même dans toutes ses dimensions et dans le jeu de tous ses composants.[1] Le XIX^e^ siècle n'a pas inventé la supercherie mais la période préromantique et romantique peuvent être considérées comme « l'age d'or du faux ».[2] Il suffit de mentionner quelques noms célèbres: celui d'Ossian comme précurseur, ensuite ceux de Mérimée et de Pouchkine.

Le faux dans la supercherie apparaît sous des formes très variées: on peut signer le texte écrit par un autre, on peut ne pas signer le texte et garder l'anonymat, signer d'un nom inventé son propre texte (pseudonyme), signer d'un nom inventé un texte écrit par un inconnu, signer d'un nom unique un texte écrit à plusieurs etc. Il s'agit donc, de chaque forme de *fausse signature* qui n'est jamais que le résultat d'une combinatoire, somme toute élémentaire, entre un nom et un texte.

Le cas de supercherie que nous nous proposons à étudier ici est proche de la deuxième variation mentionnée (ne pas signer le texte et garder l'anonymat) mais ne s'arrête pas là. Notre auteur qui garde son anonymat, attribue volontairement sa

[1] Philippe Hamon, « Introduction » *Romantisme*, No. 16, (2002-2), pp. 3–4.

[2] Le réalisme qui se veut un courant sérieux montrera systématiquement de doigt le faux: la fausse nature (*Les amis de la nature*, Champfleury), la fausse noblesse (*Les Parvenus*, Féval), les faux tableaux (*Pierre Grassou*, Balzac), les fausses reliques (*La relique*, Maupassant), etc.

création à un autre, dans notre cas au génie du peuple et au chanteur populaire, car il s'agit de la poésie populaire. Nous parlerons donc ici de la fameuse supercherie de Mérimée intitulée la *Guzla*, prétendu recueil de *poésies illyriennes recueillies dans la Dalmatie, la Bosnie, la Croatie et l'Herzégovine* de 1827.

Mérimée, auteur/mystificateur, se propose comme devoir de pasticher les poèmes populaires, c'est-à-dire d'en imiter minutieusement le style, reproduisant les formes et les contours des vers. Nous verrons qu'en le faisant, il change l'original, frôlant même la parodie quelquefois, tout en gardant son sérieux pour ne pas se laisser découvrir et pour pouvoir jouer sur des procédés d'empathie avec le lecteur. Il n'arrive pas néanmoins à éviter l'influence du courant littéraire de l'époque et subit, consciemment ou inconsciemment, l'influence du romantisme frénétique, en vogue en France dans les années vingt du XIX^e^ siècle, adaptant ainsi les prétendus poèmes d'un peuple barbare à la mode française de l'époque.

Les mouvements préromantiques européens de la fin du XVIII^e^ et du début du XIX^e^ siècle montrent déjà un vif intérêt pour les créations des peuples inconnus et oubliés, pour le folklore et la couleur locale, l'effroi du mystère, et la mélancolie qu'inspirent l'incertain et l'inconnu.

En plus de cet intérêt préromantique il y a plusieurs raisons qui sont à l'origine de l'admiration pour la poésie serbe. Certaines sont historiques comme l'ouverture de la question d'Orient, Napoléon dans les Balkans et la fondation des Provinces Illyriennes, les soulèvements serbes et grecs contre les Turcs, d'autres plutôt intellectuels. On supposait à l'époque que les chansons serbes pouvaient résoudre la question de l'authenticité des oeuvres homériques, posée par Wolf dans son oeuvre *Prolegomena ad Homerum* (1795)[3]. Puisque, d'après cette théorie, *l'Illyade* et *l'Odyssée* ne furent qu'un assemblage de pièces à l'origine distinctes et réunies plus tard, on essayait de démontrer que les chansons populaires serbes étaient une épopée en gestation. L'étude de cette phase par laquelle passait la poésie homérique, aurait dû nous apporter de nombreuses réponses sur celle-ci.

Dans ce contexte, Mérimée publie en juillet 1827 son recueil de poésies intitulé *La Guzla, ou choix de poésies illyriennes recueillies dans la Dalmatie, la Bosnie, la Croatie et l'Herzégovine*. Dans ce livre il a recueilli tous les éléments connus jusqu'à lui sur la « civilisation morlaque » ou sudslave. Le tableau pittoresque est haut en couleurs. D'après son témoignage, les chansons populaires de son livre auraient été recueillies sur place, en Illyrie, parmi les chanteurs traditionnels. Elles sont soit d'une époque passée mal déterminée, soit modernes et décrivent

[3] L'idée de ressemblance de la poésie sudslave et de celle de Homère est née très tôt. Julije Bajamonti (1744–1800), l'érudit de Split (Spalato à son époque), a publié à Padoue en 1797 le livre avec le titre significatif *Il morlachismo d'Omero*. Un ragusain, Djuro Ferić (1739–1820) a répété la plupart de ses postulats dans son livre en latin de 1799 *Ad clarissimum virum Julium Bajamontium epistula*. Djuro Ferić a publié en 1798 un recueil de la poésie populaire sudslave traduit en latin *Ad clarissimum virum Joanem Müller*. Le recueil débute avec la traduction de la *Femme d'Hassan Aga*.

les guerres napoléoniennes et les événements historiques très proches, mais leur différence d'âge ne les marque point. Le temps s'est arrêté pour les Illyriens de Mérimée, d'autant plus que les événements et les coutumes décrits dans les chansons ne différaient en rien d'après Mérimée de la réalité des Morlaques, telle qu'il l'a vue pendant sa prétendue visite. Comme la poésie ancienne et populaire depuis Homère décrit « les événements barbares et les coutumes sauvages », celle des Illyriens ne doit pas faire exception. Les éléments du romantisme frénétique que l'auteur introduit ne l'adoucissaient pas, au contraire. Le résultat est l'image des Morlaques dont la réalité est riche de superstitions, d'aventures sauvages et violentes, de moeurs primitives et pittoresques.

Mais Goethe le savait déjà, Mérimée n'a pas traduit de ballades serbes. Ces chansons illyriques sont ses propres créations, composées de noms propres « illyriens », de noms géographiques, de moeurs populaires et de ballades originales puisés dans différents ouvrages, de tout cet appareil qu'on appelait à l'époque « la couleur locale ». Touchantes, tragiques, ou sauvages, elles pastichent assez bien la couleur et le ton des ballades originales. Il faudra quelque temps aux lecteurs, pour certains célèbres, (Pouchkine, Mickiewicz) pour qu'ils réalisent que parmi vingt-huit poèmes, deux seulement sont originaux, *La Femme d'Assan,* déjà connu, et la *Chanson sur Milosh Kobilich*[4]. Les autres sont des créations de Mérimée, inventées de toutes pièces, exploitant souvent des thèmes d'aventures violentes, de moeurs sauvages et primitives, de vampires et de mauvais oeil, de heiduques et de barde slave avec son inévitable guzla, de vendetta slave ou *krvina*, de *raki* (boisson alcoolique locale), de *pobratim* (frères adoptifs), de *kolo* (danse locale, une sorte de ronde) et d'enlèvement de filles. Ces mots, pour la plupart pris dans la langue des chansons originales, ont la même fonction comme les mots torero, corrida, castagnettes, guitare… pour la couleur locale espagnole. Leur but est la reconnaissance immédiate, une sorte de condensé d'information sur l'Autre.

Les sources de Mérimée sont bien connues aujourd'hui. En commençant par *Le Voyage* de Fortis, et en passant par l'oeuvre « illyrique » de Charles Nodier, Chaumette Des Faussés et son *Voyage en Bosnie*, Dom Augustin Calmet et sa *Dissertation sur les apparitions des anges, des démons et des esprits, et sur les revenants et les vampires*, jusqu'aux auteurs de l'Antiquité grecque et romaine. La connaissance du livre *Chants populaires de la Grèce moderne de Claude Fauriel,* son ami proche d'ailleurs, de 1824, lui est particulièrement favorable, car en le lisant, Mérimée tente d'adopter ses procédés stylistiques pour les appliquer à sa poésie prétendue serbe. Apparemment, il a parfaitement réussi.

Les poèmes authentiques sont souvent cruels, décrivent des scènes horribles et violentes mais Mérimée, variant quelques éléments, les plus fantastiques et les plus noirs, leur donna la couleur qui devait satisfaire les goûts pour la littérature

[4] Celle-ci est la traduction d'une chanson d'Andrija Kačić-Miošić, *Pisma od Miloša Kobilića i Vuka Brankovića*, tirée du recueil *Razgovor ugodni naroda slovinskog*, que Mérimée aurait trouvé dans la Bibliothèque de l'Arsenal.

du romantisme frénétique. Ses poèmes abondent ainsi de scènes de boucherie : les protagonistes se coupent les têtes, se crèvent les yeux, s'éventrent, sont victimes de fantômes, s'écorchent. Le sang jaillit partout. Les morts se promènent et attaquent les vivants, qui, de leur côté, ouvrent les cercueils, tranchent les têtes, transpercent les coeurs et brûlent les cadavres.

En pensant restituer la couleur locale illyrienne dans sa mystification *la Guzla,* Prosper Mérimée, donne une place importante aux histoires de vampires. Des vingt-huit poèmes de son recueil, cinq sont dédiés aux vampires : *La belle Sophie*, *Jeannot*, *Le Vampire*, *Cara-Ali* et *Constantin Yacoubovich*. Il faut dire que la poésie populaire, quoique riche en événements fantastiques et surnaturels, ne trouve pas les vampires dignes d'intérêt. Mérimée qui, nous l'avons déjà dit, n'a jamais vu « l'Illyrie », fut séduit par sa lecture sur les Morlaques et les Illyriens de Fortis et de Chaumette Des Faussés,[5] par le sujet en vogue et la popularité de la pièce de théâtre de Nodier, *le Vampire*, par ses propres intérêts pour la magie. Quand on sait combien le folklore des peuples balkaniques, surtout leur tradition orale, suscitait la curiosité par ses récits de vampires ou *voucodlack*, on comprend mieux la place qu'ils occupent chez Mérimée.

Dans les poèmes qui traitent ce sujet, Mérimée manie adroitement ces quelques informations sur les vampires, changeant l'atmosphère qui va de l'horreur à l'ironie. Certaines de ses remarques sous forme de notes jouant le rôle de l'appareil scientifique, comme celle qui dit qu'un « grec enterré dans un cimetière latin devient vampire, et *vice versa »*[6], témoignent de la fine distance de l'auteur par rapport à son sujet, mais elle est ressentie seulement par de rares connaisseurs. Cet appareil «scientifique» devait aussi rapprocher le livre de Mérimée de celui de son ami et inspirateur, Claude Fauriel, qui a publié *Choix de poésies grecques*. *Chants populaires de la Grèce moderne* en 1824, donc trois ans avant *la Guzla* de Mérimée.

Pour nous donner la couleur locale, Mérimée utilise des noms propres et des toponymes, des coutumes trouvées chez Fortis et chez Chaumette des Fosées. Dans les coulisses de l'Illyrie ainsi construite, il situe ses petits contes romantiques avec leurs héros fatals et livresques assez éloignés du vampirisme traditionnel et folklorique[7].

L'autre superstition qui retient l'attention de Mérimée et qui lui semble convenable pour jouer la couleur locale illyrienne est la croyance au mauvais oeil. Elle aussi est ancienne et universellement connue depuis l'Antiquité avec Théocrite, Pline l'Ancien, Plaute et Ovide[8]. Grâce à la mention dans le chapitre

[5] Chaumette des Faussés, *Voyage en Bosnie dans les années 1807 et 1808*, Paris, F. Didot, 1816, p. 74.

[6] Mérimée, *La Guzla*, Paris, Calman Lévy, 1885, p. 251.

[7] Cf. Yovanovitch, *op. cit.,* p. 341.

[8] Théocrite, *Idylles*, VI, 39 ; Pline l'Ancien, *Histoire naturelle*, VII, 2 ; Plaute, *les Captifs*, v. 475–495; Ovide, *Amours*, I. Eleg. 8, 15.

Des superstitions des Morlaques[9] du *Voyage* de Fortis, dans lequel Mérimée puisait inlassablement, nous la trouvons dans son recueil. Il faut dire aussi qu'avant lui, d'autres écrivains français furent séduits par ce sujet au goût du romantisme frénétique. Nodier en parle en 1820 dans un appendice de *Lord Ruthwen* de Cyprien Bérard, et Claude Fauriel en 1824 dans ses *Chants grecs*[10].

Comme il l'a fait pour le vampirisme, Mérimée prépare une introduction sur le mauvais oeil qui cette fois fut tout entière le résultat de ses prétendues expériences en Dalmatie. À la fin de l'introduction de la première édition, il cite le chapitre consacré au mauvais oeil du livre *Magiae naturalis sive de miraculis rerum naturalium lib. XX* du physicien italien Jean-Baptiste Porta[11]. Mérimée nous apprend que « c'est une croyance fort répandue dans le Levant, et surtout en Dalmatie, que certaines personnes ont le pouvoir de jeter un sort par leurs regards ». Il aurait deux fois vu personnellement les victimes du mauvais oeil. Une fois dans la vallée de Knin où « une jeune fille est abordée par un homme du pays qui lui demande son chemin. Elle le regarde, pousse un cri et tombe par terre sans connaissance ». Une autre fois il en fut témoin « au village de Poghoschiamy » où il vit « un jeune homme de vingt-cinq ans pâlir et tomber par terre de frayeur devant un heiduque très âgé qui le regardait ». On lui expliqua « qu'il était sous l'influence du mauvais oeil, mais que ce n'était pas la faute de l'heiduque, qui tenait son mauvais oeil de la nature et qui même était fort chagrin de posséder ce redoutable pouvoir ». Il a aussi appris que « selon l'opinion des bonnes femmes qui lui faisaient ce conte » les plus redoutables possesseurs du mauvais oeil furent ceux « qui avaient deux prunelles dans un oeil ».

Les remèdes contre ce fléau sont différents: « Les uns portent sur eux des cornes d'animaux, les autres des morceaux de corail, qu'ils dirigent contre toute personne suspectée du mauvais oeil ». Il est utile quelquefois quand « on s'aperçoit que le mauvais oeil vous regarde » de « toucher du fer ou bien jeter du café à la tête de celui qui vous fascine ». L'ironie mériméenne se laisse sentir surtout dans le dernier remède : « Quelquefois un coup de pistolet tiré en l'air brise le charme fatal. Souvent des Morlaques ont pris un moyen plus sûr, c'est de diriger leur pistolet contre l'enchanteur prétendu. »

Mérimée dédie deux ballades à la superstition du mauvais oeil: *Maxime et Zoé* et *Le mauvais oeil*. Il y a mis tout ce qu'il a déjà exposé dans son introduction et ce qu'il a trouvé chez Fortis, Porta et autres auteurs classiques. Comme à propos du vampirisme, il faut dire que la chanson populaire n'utilise jamais comme thème cette superstition.

[9] Fortis, *Voyage en Dalmatie*, traduit de l'italien, Berne, 1778, p. 95.

[10] Claude Fauriel, *Chants populaires de la Grèce moderne*, Paris, Didot, 1824–1825. t. I, p. LXXXI.

[11] Jean-Baptiste Porta, *Magiae naturalis sive de miraculis rerum naturalium lib. XX,* Naples, Liv. VIII, ch. XIV, 1589.

Ainsi, quelques mentions de Fortis, de Dom Calmet et quelques histoires dans les journaux avec les exigences d'une époque littéraire, le romantisme, ou plus exactement, le romantisme frénétique, firent-elles du vampirisme un signe de reconnaissance des Slaves du Sud et des Balkans au début du XIX[e] siècle, le lieu de prédilection pour y placer des histoires macabres et fantastiques.

Mérimée dédie une place importante aux heiduques[12] dans *La Guzla*. Les chansons dans lesquelles ils apparaissent comme acteurs principaux sont, *l'Heiduque Mourant, les Braves Heiduques* et *le Chant de Mort,* mais ils sont mentionnés aussi dans *l'Introduction* pour *le Mauvais oeil*, la notice *Sur le vampirisme* et les chansons: *Hadagny*, *Le fusil enchanté*, et *l'Aubépine de Veliko*. Il les introduit pour la première fois dans la *Notice sur Hyacinthe Maglanovich* expliquant qu'il s'agit « d'une espèce de bandit» et plus tard, dans une autre note, il ajoute : « Les heiduques sont des espèces de Morlaques sans asile et qui vivent de pillage. Le mot *hayduk* veut dire chef de parti.»

Mérimée plonge ses heiduques, aussi bien que les autres éléments de sa couleur sudslave, dans l'atmosphère du romantisme frénétique, de l'épouvante et de l'horreur. Dans la chanson *Les Braves Heiduques* il décrit l'effroyable sort de la famille de l'heiduque Christich Mladin, de sa femme Catherine et de leurs deux fils, pris dans une embuscade. Il reste pendant plusieurs jours sans boire et manger et c'est Catherine qui meurt la première.

« Alors Christich, l'aîné des fils de Mladin, est devenu fou : il a tiré son hanzar, et il regardait le cadavre de sa mère avec des yeux comme ceux d'un loup qui voit un agneau. Alexandre, son frère cadet, eut horreur de lui. Il a tiré son couteau et s'est percé le bras. 'Bois mon sang, Christich, et ne commets pas un crime. Quand nous serons tous morts de faim nous reviendrons sucer le sang de nos ennemis.'»

Mérimée nous explique, entre autres choses, que son barde slave, Hyacinthe Maglanovich, son informateur sur la vie morlaque, illyrienne ou sudslave, a fait cette ballade à un moment où il menait lui-même la vie d'un heiduque, « la vie d'un voleur de grands chemins[13]. »

Mérimée montre le plus grand intérêt pour le chanteur slave et son oeuvre. Le barde et sa poésie occupent presque la totalité du livre *la Guzla.* Non seulement Mérimée mystifie sa poésie, il invente le personnage du poète et joueur de guzla, Hyacinthe Maglanovich, mais en plus il ajoute une gravure qui le représente. Une notice au début de l'oeuvre nous raconte la vie de ce joueur de guzla

[12] D'origine hongroise et véhiculé par le turc, ce mot entre dans les langues slaves et dans d'autres langues européennes. Sa première signification en hongrois est le mercenaire à la frontière avec la Turquie et le domestique des magnats hongrois. Sur les Balkans le mot prit un sens péjoratif et désignait les brigands des grandes routes, les voleurs et les filous. Il n'est pas facile de faire la distinction entre leurs actions de brigandage et leurs luttes contre l'exploitation économique, et il est encore plus compliqué de dire à quel moment le phénomène des heiduques prit les traits d'une lutte nationale contre l'envahisseur.

[13] Mérimée, *op. cit.,* p. 182.

et de ses prétendues rencontres avec Mérimée. Mais les premières informations apparaissent déjà avec la *Préface* de l'édition de 1827 :

La plupart sont des vieillards fort pauvres, souvent en guenilles, qui courent les villes et les villages en chantant des romances et s'accompagnant d'une espèce de guitare, nommée, *guzla*, qui n'a qu'une seule corde faite de crin. Les oisifs et les Morlaques, qui ont peu de goût pour le travail, les entourent; et, quand la romance est finie, l'artiste attend son salaire de la générosité de ses auditeurs. Quelquefois, par une ruse adroite, il s'interrompt dans le moment le plus intéressant de son histoire pour faire appel à la générosité du public; souvent même il fixe la somme pour laquelle il consentira à raconter le dénouement.

Notre mystificateur profite de chaque occasion pour nous donner de la couleur locale, emplissant la vie de son chanteur de toutes les aventures exotico-morlaques que Mérimée pouvait tirer de Fortis, de Nodier et de Claude Fauriel. Les moeurs et les coutumes des communautés rurales et patriarcales, les plus pittoresques que les Slaves du Sud pouvaient offrir, représentaient le champ d'investigations préférées de Mérimée qui décrit la fraternité d'adoption ou *pobratimstvo*, la vendetta monténégrine – *krvina,* l'enlèvement des filles – *otmica, le raki* – la boisson préférée des Morlaques etc.

La poésie sudslave a eu une vogue intermittente mais durable, soutenue par un vif intérêt politique. À chaque fois que des événements attiraient sur les Balkans l'attention de la France et de l'Europe, le souvenir de ces chants émergeait d'un oubli provisoire pour apporter au conflit la voix du passé. Le courant philhellénique des années vingt et l'attrait pour la poésie grecque ranime la curiosité pour celle des Slaves du Sud et vice versa. La similitude de la position historique des deux peuples incite aux comparaisons et aux recherches.

Grâce à cet intérêt, la poésie sudslave acquiert une certaine notoriété dans les cercles intellectuels européens et français, qui entraîna même quelques mystifications.

Profitant de cet intérêt, feignant un certain mépris pour le travail littéraire, en s'y prenant comme si c'était un exercice de style, Mérimée cache son nom pour vérifier la qualité de son jeu auprès des lecteurs. Il pastiche les poèmes sudslaves utilisant le matériel déjà organisé en une forme dont le contenu est déjà un ensemble contenant-contenu, créant ainsi un non-genre qui se superpose au genre existant. Pour le faire, il essaye de mettre son personnage d'auteur à coté mais n'arrive pas à éviter l'influence de son époque où le romantisme frénétique est la dernière mode. Le résultat est une curiosité littéraire, fausse poésie populaire, prétendument sauvage, barbare, rustique et pure, emballée dans le papier scintillant d'une civilisation blasée à la recherche de sensations fortes.

BIBLIOGRAPHIE

Nikola Banašević, « La note serbocroate dans le romantisme européene », *Revue des Etudes Slaves*, 1926, vol. VI, pp. 224–244.

Maja Bošković-Stulli, « Usmena književnost u predromantičkim vidicima », *Hrvatska književnost u predromantičkim vidicima*, Zagreb, Liber, 1978, pp. 289–311.

Maurice Brisset, *Le mauvais oeil, tradition dalmate*, 1835.

Claude Fauriel, « Introduction à l'étude des poésies serbes », *Le Siècle*, le 23 février 1833.

Claude Fauriel, *Chants populaires de la Grèce moderne*, 2 vol., Paris, Didot, 1824–1825. – 2 vol., In.-8°.

Chaumette des Faussés, *Voyage en Bosnie dans les années 1807 et 1808*, Paris, F. Didot, 1816 p.

Alberto Fortis, *Voyage en Dalmatie*, traduit de l'italien, Berne, Société typographique, 1778. – 2 vol., in 8°. (édition italienne : *Viaggio in Dalmazia*, 1774).

Alberto Fortis, « Blague et supércherie litteraire - Introduction », *Romantisme,*o. 116, (2002–2).

Miodrag Ibrovac, « Stendal o knezu Milošu », *Vreme*, 7. avril 1927.

Miodrag Ibrovac, « Jedan nepoznati pregled Asanaginice », *Strani pregled*, juin 1927, n° 2, pp. 171–174.

Miodrag Ibrovac, « Lamartin », *Strani pregled*, juli-decembar 1933. pp. 152–158.

Miodrag Ibrovac, « Dva nepoznata prevoda Merimeovih ilirskih pesama », *Strani pregled*, juillet-décembre, 1933, n° 3–4.

Alphonse de Lamartine, *Vues, discours et articles sur la question d'Orient*, 1840.

Tomo Matić, « Prosper Mérimée's Mistifikation kroatisher Volkslieder », *Archiv für slaviche Philologie*; t: XXVIII; SS. 321-350; t. XXIX, SS. 49-96, Berlin 1906–1907.

Prosper Mérimée, *La double méprise. La guzla, Paris*, Calman Lévy, 1885. – 320 p.

Prosper Mérimée, *Gusle ili izbor ilirskih pesama sakupljenih u Dalmaciji, Bosni, Hrvatskoj i Hercegovini,* Beograd, Srpska književna zadruga, 1991. (traduction et préface Mihailo B. Pavlović).

Charles Nodier, *Statistique Illyrienne, articles complets du Télégraphe officiel de l'année 1813*, publié par Francè Dobrovoljc. Ljubljana, Satura, 1933. – 160p.

Charles Nodier, *L'Uscoque*, 1838.

Pavle Sekeruš, *Les Slaves du Sud dans le miroir français*, Zadužbina Andrejević, Beograd, 2002, 230 str.

Jovan Skerlić, « Prosper Merime i njegova mistifikacija srpskih narodnih pesama », *Srpski književni glasnik*, 1 decembar 1901. str. 355.

Elise Voliart, *Chants populaires des Serviens, recueillis par W. Stépanovitch et traduits d'après Talvy, par Mme Elise Voïart*, 1834.

Voyislav M. Yovanovitch, *La Guzla de Prosper Mérimée*, *Etude d'histoire romantique*, Paris, 1911.

Павле Секеруш

КЊИЖЕВНА ОБМАНА И ПАСТИШ КАО ПОСТУПЦИ
У ЈЕДНОЈ МИСТИФИКАЦИЈИ НАРОДНЕ ПОЕЗИЈЕ ЈУЖНИХ СЛОВЕНА
(Резиме)

Током XIX века народна поезија Јужних Словена изазива велику пажњу. Она је делом резултат предромантичарског интереса за мало познате културе, али је и додатно подстицана политичким збивањима на простору Балкана. Сваки пут када би ово подручје привлачило поглед Европе, текстови о народним песмама би пратили објашњења политичких догађаја. Тако је филхеленски покрет током двадесетих година и интерес за грчке народне песме изазивао паралелну анализу јужнословенских народних песама и обрнуто. Због тога су ову поезију доста добро познавали у интелектуалним круговима Европе, пре свега Немачке и Француске. Она је била чак и предмет неколико мистификација, од којих је најпознатија збирка песама Проспера Меримеа из 1827. године под насловом *Гусле*. Ова лажна народна поезија фасцинирала је својом дивљином, варварском бруталношћу и једноставношћу која је, наводно, израз те неразвијене цивилизације.

Кључне речи: мистификација, пастиш, народна поезија, романтизам.

BIBLID: 0015-1807, 36 (2009), 2 (pp. 53–63)
UDC 821.133.1.09 EME M.

Marija Džunić-Drinjaković
Université de Belgrade

LE RAPPORT ENTRE L'ART ET LA VIE DANS L'ŒUVRE DE MARCEL AYMÉ

Dans ce travail le rapport entre l'art et la vie dans l'œuvre de Marcel Aymé est examiné dans la ligne diachronique et sur la toile de fond du genre fantastique. Alors que l'art et la vie, mais aussi l'œuvre et l'artiste, entretiennent généralement dans la littérature fantastique une relation d'exclusivité, étant reliés par une symétrie destructrice, dans l'univers ayméen ils se trouvent au contraire réunis dans une sorte de dialectique positive, dans laquelle le bonheur de vivre et l'énergie vitale de l'artiste, ainsi que son émotion pour les êtres qu'il représente, s'avèrent être les forces indispensables pour qu'une œuvre d'art puisse atteindre son achèvement et capter « la Vie elle-même ».

La transgression des frontières entre le réel et l'irréel, le naturel et le surnaturel, reste un thème majeur dans la littérature fantastique. Il n'en va pas autrement pour les frontières entre l'art et la vie. Or dans le fantastique « classique », à savoir le genre qui s'est constitué dans la littérature européenne vers la fin du XVIII[e] et au début du XIX[e] siècles, avec sa poétique de la peur et son cortège d'êtres démoniaques et de phénomènes effrayants, l'art et la vie se voient généralement enfermés dans une complémentarité négative : pour qu'un artefact (il faut dire que dans la plupart des cas il s'agit de tableau ou de sculpture) puisse atteindre sa forme idéale, non seulement l'artiste est plus d'une fois « sacrifié » sur l'autel de l'art, mais encore son modèle se voit-il aussi souvent condamné à périr. Autrement dit, la beauté et la représentation achevée de la vision artistique, selon les clichés établis dans le genre fantastique, ont dans la plupart des cas comme contrepoint l'intervention des forces démoniaques et la destruction du vivant.

Cette dialectique négative est à l'œuvre dans nombre de récits fantastiques. Elle est aussi visible dans la nouvelle *Le portrait ovale* d'Edgar Allan Poe, où le peintre, qui s'applique à transposer dans sa peinture la beauté ineffable de sa jeune femme, travaille jour et nuit avec une ardeur telle qu'il « devient fou », et ne se rend plus compte que les couleurs qu'il étale sur la toile sont « tirées » des joues de sa bien-aimée. Et bien que l'esprit de la dame commence à palpiter « comme la flamme dans le bec d'une lampe [1] », le peintre, animé par une force

[1] Edgar Allan Poe, « Le portrait ovale », *Nouvelles histoires extraordinaires*, traduction et préface de Charles Baudelaire, Flammarion, 1965, p. 310.

démoniaque dans son désir d'exécuter un chef-d'œuvre, ne songera pas à déposer son pinceau tant qu'il n'aura pas mis une dernière touche sur la bouche et « un glacis sur l'œil », qui seuls lui permettront d'exprimer une mystérieuse fleur de vie. Mais sa jubilation d'avoir réussi un chef-d'œuvre portant l'empreinte de « la Vie elle-même [2]» ne durera pas, car une minute après s'être félicité de la beauté suprême de son artefact, le peintre constate, avec effroi, que sa femme est morte.

L'idée d'une symétrie négative, à savoir d'un rapport destructeur reliant l'art et la vie, sous-tend pareillement le récit fantastique *Portrait de Dorian Gray* d'Oscar Wilde, où le portrait d'un jeune dandy, dont la vie passe en loisir et en débauche, se couvre, au fil du temps, non seulement des marques de l'âge, mais aussi de stigmates du vice et de l'impiété… alors que l'homme représenté sur le tableau conserve miraculeusement toute sa beauté et toute sa jeunesse. Ceci dit, l'échange de traits mystérieux entre l'homme et sa représentation ne sera pas irréversible dans le récit de Wilde. Ainsi au moment où Dorian Gray, dans un excès de sa furie, poignarde le tableau funeste, les frontières entre l'art et la vie se voient encore une fois mystérieusement transgressées, mais cette fois-ci en sens inverse. Le lendemain ses domestiques trouveront le cadavre d'un vieil homme, ruiné par la débauche, gisant devant le portrait d'un jeune dandy séduisant et adulé… tel que Dorian Gray était jadis.

L'art doté d'une puissance maléfique, l'image de l'artiste en tant qu'être maudit, l'excellence de l'art tributaire des pactes démoniaques, sont autant de thèmes qui inspirèrent également le grand écrivain russe Gogol. Dans sa nouvelle *Le portrait,* il enchevêtre les histoires tragiques de plusieurs êtres mystérieusement reliés par un tableau funeste. Il s'agit en effet du portrait étrange d'un usurier, lequel porte malheur non seulement à l'artiste qui l'a exécuté, mais aussi à tous ceux qui s'acharnent à s'en emparer, attirés par sa fascinante ressemblance avec la « Vie elle-même ».

Tous ces thèmes, et notamment celui du pacte avec les forces démoniaques, servent certes à Gogol pour produire une ambiguïté et pour éveiller dès lors le sentiment d'une inquiétante étrangeté, tellement important pour le genre fantastique, mais aussi pour exprimer ses préoccupations morales et éthiques. Ainsi dès le moment où le peintre Tcharkov cesse de suivre sa vocation, succombant aux tentations de la vie mondaine, ses tableaux ne seront plus susceptibles – malgré toute leur excellence formelle et malgré leur ressemblance frappante avec la nature – d'éveiller aucun sentiment du sublime chez leurs spectateurs. Le « message »

[2] Et alors la touche fut donnée, et alors le glacis fut placé; et pendant un moment le peintre se tint en extase devant le travail qu'il avait travaillé; mais, une minute après, comme il contemplait encore, il trembla, et il fut frappé d'effroi; et criant d'une voix éclatante: « En vérité, c'est la Vie elle-même » – il se tourna brusquement pour regarder sa bien-aimée: elle était morte ! Edgar Allan Poe, « Le portrait ovale », *Nouvelles histoires extraordinaires*, traduction et préface de Charles Baudelaire, Flammarion, 1965, p. 310.

que Gogol « transmet » de cette façon à son lecteur est clair: c'est seulement si l'on ne pactise ni avec les forces du mal ni avec soi-même (par exemple en s'adonnant à des techniques conventionnelles qui plaisent au large public) qu'on devient capable de découvrir le secret de l'art. C'est seulement, explicitera-t-il par la suite, en préservant sa flamme et son talent et en recherchant « en toute chose un sens profond[3] », qu'on peut atteindre la beauté sublime. Que le souci moralisant ne soit pas des moins importants chez cet écrivain, c'est ce qu'on peut voir également dans le destin qu'il « réserve » à ses personnages : ainsi Tcharkov se voit-il cruellement puni pour sa cupidité, et il en sera de même de son confrère, l'auteur du portrait maléfique, condamné à expier longtemps son péché d'avoir succombé aux sollicitations d'un être démoniaque de lui faire son portrait. Car en l'exécutant il lui a conféré la vie éternelle.

Des réflexions sur la nature du sentiment esthétique, et plus généralement sur le rapport entre l'art et la vie, se trouvent parsemées tout au long de ce récit. Le fait de se sentir envahi, devant le tableau étrange, par « un sentiment pénible » – malgré sa perfection formelle et malgré qu'il s'impose à son spectateur comme « la nature vivante » – amène Tcharkov, qui cherche l'explication de ce phénomène étrange, à s'interroger si l'imitation servile de la nature ne serait pas déjà en soi « criminelle », ne résonnerait pas comme un « cri discordant[4] ». Quel est le secret de l'alchimie permettant, dans le cas de certains artistes, que « la vulgaire nature » se montre « dans une sorte de charme », et que le spectateur, « loin de se sentir avili », puisse éprouver au contraire une jouissance « après laquelle tout coule, se meut autour de lui plus régulièrement, plus sereinement », se demande le peintre… Il croit trouver la réponse dans la sympathie qu'on a pour l'objet qu'on représente. L'artiste ne doit aucunement traiter son objet avec indifférence, conclut Tcharkov. « Si l'on ne sympathise pas avec lui, il apparaît nécessairement dans son affreuse réalité[5]».

Dans la réalisation d'un chef-d'œuvre, laquelle n'est donc jamais seulement une question de perfection technique ou de simple imitation de la nature, l'artiste doit impérativement engager *toutes* les forces de son être. Or, comme une grande œuvre d'art est, selon le narrateur de Gogol, toujours « modeste, simple et innocente », celle qui plane « au-dessus de tout[6] », le chemin qui y mène passe nécessairement par la « pureté d'âme », qui à son tour implique l'incessante recherche de la « vie intérieure » et le renoncement à tous les « vains désirs[7] ». Autrement dit, pour atteindre un chef-d'œuvre, il faut qu'il y ait une profonde cohérence entre le principe éthique et le principe esthétique, lesquels ne doivent

[3] Gogol, *Nouvelles de Pétersbourg*, traduit par Boris de Schloezer, GF Flammarion, Paris, 1998, p. 202.

[4] *Ibid*., p. 159.

[5] *Ibid*., p. 159.

[6] *Ibid*., p. 180.

[7] *Ibid.,* p. 182.

jamais se trouver dissociés. « Celui qui porte en lui le talent doit avoir l'âme plus pure que tous[8] ».

Plus près de nous, chez Marguerite Yourcenar on retrouve quelques résonances de la complémentarité négative entre l'art et la vie, et notamment entre les principes esthétique et éthique. Dans sa nouvelle *Comment Wang-Fô fut sauvé*[9], le peintre Wang-Fô, tout en étant capable d'animer sur ses toiles tout objet représenté, reste en quelque sorte à côté de la vie. À cet être froid et insensible il est en effet complètement indifférent si sa main doit s'appliquer à transposer la fraîcheur du teint de la jeune femme de son disciple Ling, pleine de bonheur de vivre, ou les reflets de la peau verdâtre de son cadavre après qu'elle s'est suicidée, affligée de se voir délaissée par son mari. Or telle est la puissance de l'art de Wang-Fô que Ling oublie même de pleurer sa femme, ne songeant qu'à suivre le peintre. La vie de l'art jaillit donc, ici aussi, « d'un délaissement de ses modèles », voire « d'une esthétisation au-delà de l'éthique[10] », alors que les frontières entre l'art et la vie se voient transgressées dans une sorte d' « idéalisme cruel [11] ». Ceci dit, Marguerite Yourcenar ne se contente pas de reproduire des clichés de la complémentarité négative entre l'art et la vie, hérités de la littérature fantastique. En « démontrant », dans la dernière scène, la puissance magique de l'art, lequel s'avère salvateur pour ceux qui sont initiés dans ses secrets (Wang-Fô, condamné à mort, arrive à s'enfuir avec son disciple Ling en prenant le bateau qu'il a peint sur l'une de ses toiles), elle donne, comme le fait judicieusement remarquer Olivier Salazar-Ferrer, « une illustration ironique de la puissance thaumaturgique de l'art » en questionnant en même temps « la textualité rassurante et neutre de l'objet, et son rapport au réel du lecteur[12] ».

Or dans l'univers de Marcel Aymé, lequel se situe à la lisière du fantastique, du merveilleux et du réel, le rapport entre l'art et la vie ne ressort plus à aucune symétrie destructrice. En effet, non seulement les forces de l'art et de la vie ne s'opposent pas dans son œuvre, mais au contraire, s'avèrent complémentaires. De même, le lien qui les unit, pour mystérieux qu'il soit, ne témoigne plus d'un pacte occulte avec les démons, mais d'une exubérance vitale et d'une énergie omniprésente à laquelle n'échappent ni les êtres ni les choses. Dans les galeries ayméennes il n'y a pas de tableaux funestes ni de peintres maudits.

Renversant donc les règles du fantastique classique, ce « fantastiqueur pieds sur terre » introduit une dialectique *positive* dans les rapports entre l'artiste et l'œuvre d'art, le modèle et sa représentation. C'est que l'achèvement et la perfection

[8] *Ibid.,* p. 203.

[9] *Nouvelles orientales,* Éditions Gallimard, Paris, 1963.

[10] Olivier Salazar-Ferrer, « Création, puissance impériale et humanisme chez Marguerite Yourcenar », in Francesca Counihan et Bérengère Deprez (dir.), *Écriture du pouvoir, pouvoir de l'écriture : La réalité sociale et politique dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar*, P. I. E. Peter Lang, Bruxelles, 2006, p. 229.

[11] *Ibid.*, p. 230.

[12] *Ibid*., p. 228.

de l'art, loin d'être atteints par le biais de pactes mystérieux avec des puissances démoniaques, se voient assimilés, dans nombre de ses contes et nouvelles – et notamment dans son meilleur roman *La jument verte* - à l'émanation de forces vitales sans l'intervention desquelles une œuvre d'art ne serait pas même possible. Parmi ces forces vitales, les plus importantes sont indubitablement la joie de vivre et l'émotion qu'on a pour les êtres qu'on représente. Aussi le peintre Murdoire, malgré tous ses efforts et pour agile que soit son pinceau, n'arrivera-t-il pas à imbiber de vie « le portrait » de la jument qu'après y avoir apporté « l'essence de son plaisir »… autrement dit, après avoir fait l'amour dans les champs de seigle avec la jeune servante des Haudouin… Le « secret » du grand art, dans l'univers ayméen, réside, on le voit, dans la capacité à transmettre *littéralement* sur l'artefact son élan de vie et son amour pour les êtres.

Si la dialectique négative des rapports entre l'art et la vie se voit rejetée dans l'univers de Marcel Aymé, c'est qu'il s'agit d'un auteur qui, tout en ne cessant de se référer aux thèmes traditionnels du genre fantastique, a remplacé la poétique de la peur par la poétique du rire. Les clichés fantastiques sont chez lui vidés de leur contenu anxiogène et dès lors transformés en éléments susceptibles de produire des effets humoristiques. C'est le cas aussi du lieu commun du genre fantastique selon lequel l'artiste serait un être maudit, et son destin immanquablement tragique. Ainsi lorsque le lecteur apprend par le narrateur, prétendument sérieux et impassible, que le peintre Murdoire « meurt prématurément, épuisé par une œuvre déjà considérable », cette information – noyée dans une verve rabelaisienne et une gaîté gauloise, et d'autant plus que le lecteur est déjà au courant du « redoutable secret » qui explique « l'ingéniosité » des procédés artistiques de Murdoire – ne suscite que le rire. Il serait superflu de dire qu'il s'agit d'un rire tonitruant qui célèbre, avec la pulsion érotique, la vie dans toutes ses manifestations :

> Avec tous les avantages d'un grand génie, il possédait un redoutable secret que je ne livre pas sans scrupule à la méditation des peintres d'aujourd'hui. Ce n'est pas que je craigne de diminuer Murdoire : les portraits qu'il a laissés, d'une vie si troublante, ses paysages mêmes dont on a pu dire que l'ombre du grand Pan y surgissait dans les feuillages, démontrent bien que les meilleurs procédés ne sont rien sans le génie du peintre. Mais le snobisme est allé parfois si loin qu'il vaut mieux se méfier d'un engouement possible pour un procédé artistique aussi coûteux. (…) Lors donc que Murdoire, dans les champs des Haudoin, eut obtenu pour la première fois les faveurs de la servante, il recueillit sur sa palette l'essence de son plaisir, et d'un pinceau agile m'en toucha les deux yeux, les éveillant à cette vie mystérieuse et demi-humaine que les amants, les neurasthéniques et les avares, interrogent dans l'eau troublante de mon regard. Une deuxième fois, Murdoire fit signe à la servante, emportant sa palette dans le champs de seigle, et son pinceau ajouta au retroussis de mes lèvres, à mes naseaux morveux, et au mouvement même de mon encolure, ce je ne sais quoi de si personnel qui est comme un gémissement de la couleur. Une troisième fois aussi,

> mais Mme Haudoin surprit Murdoire à la fin de ses ébats, et l'obligea de quitter la ferme sans délai. J'ai appris par la suite que le pauvre garçon était mort quelques années plus tard, épuisé sans doute par une œuvre déjà considérable[13].

On voit, dans ce passage, que si l'illustration burlesque et goguenarde de la dialectique négative des rapports de l'art et de la vie témoigne de la volonté de Marcel Aymé de faire éclater plus d'un cliché du genre fantastique, elle n'en tient pas moins pour autant à son parti pris de mettre en dérision tout ce qui relève d'un idéalisme chimérique. Or comme cet idéalisme chimérique est véhiculé généralement par un langage dont les principales caractéristiques sont la grandiloquence et toutes sortes d'acrobaties de style, Marcel Aymé ne manque pas l'occasion de railler ces tournures artificielles et ces expressions excessives (« un gémissement de la couleur », « vie mystérieuse et demi-humaine » que « les amants, les neurasthéniques et les avares », interrogent dans « l'eau troublante » du regard de la Jument…), les considérant comme marque d'une pensée dépravée ou impuissance de s'exprimer clairement (« ce je ne sais quoi de si personnel »).

Tous ces éléments montrent par ailleurs que l'une des grandes qualités de l'écriture ayméenne réside dans l'art de maintenir une forte tension entre des éléments inconciliables, haut et bas, trivial et sublime. Dans le passage cité cette tension repose, entre autres, sur le contraste entre le ton faussement sérieux et l'ingénuité feinte du narrateur d'une part (« constat » que *les meilleurs procédés ne sont rien sans le génie du peintre*, « méfiance » *envers un engouement possible pour un procédé artistique aussi coûteux*), et le réalisme cru et grotesque des situations relatées de l'autre (Mme Haudoin, ayant surpris Murdoire *à la fin de ses ébats*, oblige le peintre à quitter la ferme sans délai). Cette tension est nourrie également par le contraste entre le sens littéral et le sens figuré, sous-jacent dans les commentaires du narrateur (« pauvre » garçon qui meurt quelques années plus tard, *épuisé sans doute par une œuvre déjà considérable*[14]…). Et tous ces éléments s'inscrivent, on l'aura vu, dans une tendance plus générale impliquant la valorisation de la matière, du corps et de la vie terrestre. Pour que le tableau puisse s'animer de vie, il faut qu'il absorbe et assimile l'élan vital du peintre. La dialectique positive des rapports entre l'art et la vie participe donc pleinement de la tendance à réaffirmer le bonheur de vivre, et avec lui le côté charnel de l'homme, dont l'univers romanesque de *La jument verte* se trouve complètement imprégné.

Dans la nouvelle *Oscar et Erick*, la question des rapports qu'entretiennent l'art et la vie est également traitée sur le mode comique et humoristique, quoique le rire ne se double pas nécessairement à tous les niveaux de l'économie narrative – comme c'est le cas dans le roman *La jument verte* – d'une signification plus

[13] Marcel Aymé**,** *La Jument verte, Œuvres romanesques complètes***,** Pléiade**,** Gallimard, Paris, 1989, vol**. I,** p. 837.

[14] *Ibid*., p. 837.

profonde. En nous relatant l'histoire du peintre Oscar – qui, pour avoir choisi de représenter sur ses toiles des formes fantastiques, inexistantes dans le monde réel, devient objet de dérision et de mépris de son entourage[15] – le narrateur émaille son récit de maintes réflexions sur l'art, son rôle et la « mission » de l'artiste. Parsemées discrètement au long du texte, elles peuvent passer inaperçues pour un lecteur qui se satisfait de fantaisie débridée, de personnages haut en couleurs et de situations cocasses. Mais même un tel lecteur, « ingénu » et « naïf », croyant qu'il s'agit d'une simple bouffonnerie, se trouve par moments effleuré par le sentiment que Marcel Aymé lui révèle quelque chose d'essentiel, lui transmet quelque « message » important. Lui non plus ne restera pas sans se douter que derrière le fantastique, l'absurde et le burlesque, se cachent des dons ayméens beaucoup plus précieux. Peut-être déjà dans le propos laconique du peintre fantasque « Oscar le fou », lancé en riposte à la remarque qu'on vient de lui adresser, à savoir qu'il « n'a pas le droit de peindre autre chose que ce qu'on voit » : « Si Dieu n'avait créé que ce qu'il voyait, il n'aurait jamais rien créé[16]»…

La nouvelle *La bonne peinture* présente un autre modèle de renversement ironique et humoristique de l'idée de la complémentarité négative de l'art et de la vie et, avec elle, des clichés portant sur la puissance magique de l'art. Brossant le tableau de la vie pénible de la France d'après-guerre, avec ses pénuries et misères de la vie quotidienne, Aymé introduit son lecteur dans le monde artistique parisien, pour lui relater l'histoire étrange d'un peintre nommé Lafleur, dont les tableaux deviennent si agréables, et sa peinture « si sensible, si fraîche et si solide » qu'elle constitue « une véritable nourriture et non seulement pour l'esprit, mais bien aussi pour le corps[17]». Le grand art est donc susceptible d'éveiller, avec des sentiments « élevés », des sensations purement physiologiques :

> Il suffisait de regarder attentivement l'une de ces toiles pendant vingt ou trente minutes et c'était comme si l'on eût fait, par exemple, un repas de pâté en croûte, de poulet rôti, de pommes de terre frites, de camembert, de crème au chocolat et de fruits. Le menu variait selon le sujet du tableau, sa composition et son coloris, mais il était toujours très soigné, très abondant et il n'y manquait même pas la boisson[18].

Derrière l'apparence d'une bouffonnerie qui n'a pour but que d'amuser, une analyse plus poussée permet ici aussi de découvrir des procédés narratifs complexes et astucieux qui sous-tendent la solide charpente de l'édifice narratif ayméen. L'alliage inédit entre le réel, l'irréel et l'humour – qui, comme on l'a souvent dit, présente une des marques distinctives de l'œuvre ayméenne – se

[15] On l'appelait « Oscar le fou », « les enfants lui crachaient dans le dos, les vieillards lui jetaient des pierres et les filles du port se signaient sur son passage ». Marcel Aymé, « Oscar et Erick », *En arrière*, *Œuvres romanesques complètes***,** Pléiade**,** Gallimard, Paris, 2001, III, p. 1249.

[16] *Ibid*., p. 1248.

[17] Marcel Aymé, « La bonne peinture », *Le Vin de Paris*, Gallimard, Paris, 1983, p. 173.

[18] *Ibid*..

révèle obtenu en l'occurrence par l'usage ingénieux de *littéralisation de la métaphore*. Il faut dire que dans cette opération Marcel Aymé se sert le plus souvent d'expressions métaphoriques usées, affaiblies pour avoir été trop répétées et employées. Combien de fois n'a-t-on pas entendu dire par des soi-disant « connaisseurs d'art » que telle peinture est « fraîche » et « solide », ou que tel chef-d'œuvre est une « véritable nourriture » pour l'esprit ? Or la littéralisation de telles expressions métaphoriques permet à Marcel Aymé non seulement de passer insensiblement du niveau du réel à celui du fantastique (Tzvetan Todorov n'a-t-il pas constaté que c'est justement la littéralisation qui crée le fantastique, la réception d'un texte en tant qu'œuvre fantastique passant obligatoirement par un sens littéra?[19]), mais encore de produire des effets comiques et humoristiques. Après avoir lancé son lecteur sur l'orbite de l'irréel, Marcel Aymé le ramène donc très vite au cœur même du réel, car l'humour et le rire apportent le plus souvent une critique acerbe de la société.

L'idée de l'existence d'un art « nourrissant » apparaît aussi dans l'essai *Le Confort intellectuel,* où Pierre Lepage, un bourgeois cossu qui se dit « amateur d'art » et « lecteur très attentif », s'applique à tracer, dans la littérature française, la ligne de démarcation entre les écrivains et les ouvrages selon qu'ils apportent une augmentation ou une diminution de nos forces intellectuelles. Ainsi, dans cette satire implacable des modes littéraires de son temps, ce « bourgeois poussiéreux » à qui Aymé a conféré la parole, et qui ne cesse de se réclamer de bon sens, oppose une littérature « comestible » à celle qui, produisant des effets néfastes sur les esprits, serait, selon lui, foncièrement nocive et « vénéneuse »[20]. Mais le véritable objet de la raillerie de ce « champion du confort intellectuel » se révèle être un langage corrompu par la tendance de certains milieux intellectuels (pour ne mentionner ici que des « gens distingués qui hantent les vernissages [21]») à tout confondre dans leurs acrobaties de style et leurs expressions grotesques, tantôt imprécises, tantôt démesurées. Car Pierre Lepage est persuadé – et là-dessus il pourrait se considérer à bon droit le légitime porte-parole de Marcel Aymé – que la tendance à « gonfler de vent [22]» des adjectifs, à faire estomper les contours précis des mots, entraîne non seulement une dépravation de la langue, mais aussi celle de l'esprit : « parler de travers » entraîne inévitablement « penser de travers[23] ».

Dans un nombre de ses contes et nouvelles, et tout particulièrement dans le recueil *Les Contes du chat perché*, on peut voir que les préoccupations éthiques chez Marcel Aymé ne sont pas toujours dissociables de préoccupations esthétiques. Ainsi en est-il du conte *La boîte de peinture*, où l'histoire amusante de deux filles, Delphine et Marinette, « l'aînée » et « la plus blonde », qui font leurs premiers

[19] Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Seuil, Paris, 1970.
[20] Marcel Aymé, *Le Confort intellectuel*, Flammarion, Livre de Poche, 1988, p. 104.
[21] *Ibid*., p. 41.
[22] *Ibid*.
[23] *Op. cit*., p. 128.

pas dans l'art de peindre, sert à l'auteur non seulement à amuser son lecteur par le biais d'un humour bon enfant, mais aussi pour introduire un ton « moralisant », qui aurait pour but de le « prévenir » contre les conséquences néfastes d'une vision artistique trop détachée de la réalité. L'intrigue est enclenchée lorsque Delphine et Marinette, se mettant à dessiner les animaux de la ferme avec une grande « ardeur qui impose sa vision aux modèles [24]» en donnent des représentations plutôt « fantasques » : le chien se retrouve beaucoup plus petit que le coq, l'âne n'a plus que deux pattes et le bœuf n'existe plus du tout, car sur la toile on ne voit que ses cornes... Or, comme les frontières entre le réel et l'irréel se trouvent facilement transgressées dans l'univers ayméen, une telle « vision artistique » ne tarde pas à entraîner des effets désastreux sur les pauvres animaux, qui se trouvent *effectivement* privés de certaines parties de leurs corps. Est-il besoin de dire que ce mystérieux franchissement de la distance entre l'art et la vie ne ressort nullement d'une poétique de la peur, d'autant qu'on sait déjà que tous les ingrédients narratifs – qu'il s'agisse des personnages, des situations ou des commentaires du narrateur – baignent dans un humour bon enfant ? Par le biais du rire Marcel Aymé arrive à donner une illustration ironique non seulement de la puissance magique de l'art, mais encore de la dialectique négative dans laquelle l'artiste, le modèle et la vie ont été longtemps confinés dans le fantastique « classique ». Ceci dit, la volonté d'imprimer à la réalité « une figure nouvelle[25] » n'en reste pas moins condamnable pour autant dans l'univers ayméen.

Nous avons déjà dit que le rire a une signification profonde dans l'œuvre de Marcel Aymé, car il est révélateur d'un système de valeurs et d'une conception du monde. Il n'en va pas autrement pour ce conte, où les situations cocasses permettent à l'auteur, outre de railler certaines tendances dans la peinture moderne, d'attirer l'attention sur l'importance de l'émotion dans l'acte créateur. En effet, malgré tous les efforts et toute la bonne volonté de Delphine et Marinette, le bœuf et l'âne ne pourront retrouver les parties disparues de leurs corps avant qu'« une larme d'amitié » n'arrose leurs portraits. C'est seulement lorsque Delphine « cueille à la pointe de son pinceau » la petite larme qui « brille au coin de l'œil du pauvre animal », et la dépose délicatement sur le portrait, que « tout aussitôt » le bœuf se reprend à exister, redevient « visible et palpable[26] ». L'on ne peut s'empêcher de penser ici au pinceau de Murdoire, sur lequel brille également un liquide corporel précieux, hypostasiant, en l'occurrence, le plaisir qu'on trouve dans tout acte créateur. Aussi peu comparables que ces éléments puissent paraître à première vue – car d'un côté nous avons un roman d'inspiration rabelaisienne,

[24] « Ce matin, elles avaient peint d'une si grande ardeur que leur façon de voir s'était très vivement imposée à leurs modèles ; c'est ce qui arrive assez souvent quand on peint pour la première fois ». Marcel Aymé, « Les boîtes de peinture », *Les Contes du chat perché*, Gallimard, coll. Folio, Paris, 1985, p. 91.

[25] *Ibid*., p. 91.

[26] *Ibid*., p. 99.

et de l'autre un conte « moralisant » pour enfants – ils s'avèrent reliés par une conception de la vie (et de l'art) d'une profonde cohérence.

Ainsi, à l'opposé des portraits exécutés, dans le genre fantastique « classique », par les peintres maudits, dont la beauté jaillit d'une harmonie des formes mais reste exempte de toute émotion pour les êtres et les choses qu'on représente, la grandeur des tableaux de Murdoire et de Lafleur, aussi bien que l'excellence des dessins de Delphine et de Marinette, participe pleinement d'une complémentarité positive entre l'art et la vie, l'éthique et l'esthétique. Et c'est seulement à partir du moment où une œuvre d'art se trouve imbibée de l'*élan vital* de l'artiste, par son *émotion* et la *sympathie* qu'il a pour les êtres et les objets qu'il représente, qu'il peut atteindre un achèvement et éveiller le sentiment du beau chez son lecteur ou son spectateur. Dans cette dialectique joyeuse qui règne dans les rapports qui relient l'artiste et son artefact, mais aussi l'artiste et son modèle, peu importe s'il s'agit de pulsion érotique, de bonheur de vivre ou d'amitié, car ce sont autant d'énergies vitales de l'homme, les seules susceptibles de rendre fructueuse dans l'univers ayméen l'union entre l'art et la vie.

BIBLIOGRAPHIE

Marcel Aymé**,** *Œuvres romanesques complètes***,** Pléiade**,** Gallimard, Paris, 1989.

Marcel Aymé, « La bonne peinture », *Le Vin de Paris*, Gallimard, Paris, 1983.

Marcel Aymé, *Le Confort intellectuel*, Flammarion, Livre de Poche, 1988.

Marcel Aymé, *Les Contes du chat perché*, Gallimard, coll. Folio, Paris, 1985.

Marija Džunić-Drinjaković, « L'univers romanesque ayméen: à la limite de deux genres », *Filološki pregled / Revue de philologie*, XXXII, Beograd 2005, pp. 79–93.

Marija Džunić-Drinjaković, *Fantastično i humor u pripovedačkom postupku Marsela Emea*, Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, Sremski Karlovci – Novi Sad, 2008.

Nicolas Gogol, *Nouvelles de Pétersbourg*, traduit par Boris de Schloezer, GF Flammarion, Paris, 1998.

Edgar Allan Poe, « Le portrait ovale », *Nouvelles histoires extraordinaires*, traduction et préface de Charles Baudelaire, Flammarion, 1965.

Francesca Counihan et Bérengère Deprez (dir.), *Écriture du pouvoir, pouvoir de l'écriture : La réalité sociale et politique dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar*, P. I. E. Peter Lang, Bruxelles, 2006.

Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Seuil, Paris, 1970.

Marguerite Yourcenar, *Nouvelles orientales,* Éditions Gallimard, Paris, 1963.

Марија Џунић-Дрињаковић

ОДНОС ИЗМЕЂУ УМЕТНОСТИ И ЖИВОТА У ДЕЛУ МАРСЕЛА ЕМЕА
(Резиме)

Проблематика односа између уметника, уметничког дела и модела анализирана је у овом раду на примерима узетим из романа и приповедака Марсела Емеа, а на фону проседеа карактеристичних за фантастички жанр. Док су у фантастичком жанру, који је цветао у европској књижевности крајем XVIII и почетком XIX века, ове релације биле постављене у неку врсту негативне дијалектике (лепота уметничког дела за противтежу често има не само занемаривање етичког принципа него и деградацију, па и потпуну деструкцију живота), Марсел Еме изокреће овај клише, уводећи – премда у иронијском кључу – једну нову, „позитивну" дијалектику, у којој поменути елементи постају комплементарни, а естетички и етички принцип се више не дају раздвојити. У таквом преобликовању клишеа фантастичког жанра Марсел Еме се најчешће служи буквализацијом метафоре, поступком који му омогућује да свог читаоца неосетно преведе с плана реалности на план фантастичног, али и да фантастику повеже са иронијом и хумором, остварујући на тај начин онај чудесни амалгам по којем ће његово дело остати увек препознатљиво.

Кључне речи: уметничко дело, фантастички жанр, ирониja, хумор, буквализација метафоре.

BIBLID: 0015-1807, 36 (2009), 2 (pp. 65–72)
UDC 821.133.1.09-31 Beket S.

Biljana Tešanović
Université de Kragujevac

SYSTÈME DE PROJECTION ET PROGRAMMES D'ÉCRITURE DANS *MOLLOY* DE SAMUEL BECKETT

Le système de projection des narrateurs et le rapport d'englobement de l'organisation textuelle qui en découle, occultent la chronologie rétrospective du roman, déterminante pour la compréhension de la portée des programmes d'écriture envisagés; l'examen de ceux-ci aboutit à une conclusion inattendue: Molloy est construit comme une vaste parenthèse.

À partir des années 1990, la nouvelle critique beckettienne réoriente l'interprétation de son oeuvre, insistant sur ses aspects formels, passés pratiquement inaperçus auparavant. Le travail de Beckett sur la forme culmine dans sa trilogie, surtout dans le premier roman, *Molloy* : l'agencement habile du texte occulte la valeur performative de ses présents d'écriture successifs, cachant ainsi son orientation temporelle rétrospective, tout en créant la confusion quant aux champs d'application de ses programmes d'écriture.

Orientation rétrospective de *Molloy*

a) *Molloy*[1] a deux parties de longueur presque égale, marquées par les chiffres romains « I » (134 pages) et « II » (130 pages) ; elles ont chacune une brève introduction au présent, que Dina Scherzer a dénommé « cadre »[2], suivie d'un récit au passé. Cette belle symétrie n'est qu'une apparence, qui masque un travail formel complexe.

Le mécanisme d'englobement en question est de prime abord plus simple dans *M* II. Son niveau discursif, son « cadre », est constitué de deux brefs paragraphes au présent, alors que le passage au récit, dans le troisième paragraphe, est marqué par l'usage du passé simple[3]. Le texte de *M* II est disposé typographiquement en

[1] Pour le roman *Molloy*, nous utiliserons désormais les abréviations suivantes: *M* pour *Molloy*, *M* I pour *Molloy* I et *M* II pour *Molloy* II.

[2] Dina Scherzer, *Structure de la trilogie de Beckett: Molloy, Malone meurt, L'Innommable*, Mouton, 1976.

[3] Il s'appelle Jacques, comme moi. Ça ne peut pas prêter à confusion.

Je me rappelle le jour où je reçus l'ordre de m'occuper de Molloy. C'était un dimanche d'été.

Molloy, Paris, Les Éditions de Minuit, 1951, p. 142.

un grand nombre de paragraphes, celui de *M* I n'en a que deux: le premier, de 2 pages seulement, est au présent, alors que le second, de 132 pages, continue au présent, pour passer rapidement et brusquement au passé simple. Comme pour *M* II, Dina Scherzer y voit un couple « cadre »-récit, le « cadre » allant de l'incipit jusqu'au début du récit au passé dans le second paragraphe[4]. Seulement, dans le PP de *M* I, le narrateur formule l'idée de *deux commencements* possibles de cette première partie du roman. Il travaille pour un visiteur qui corrige ses feuilles; ce dernier a critiqué sa version initiale et exigé une réécriture.

> La fin du PP et le début du SP :
> C'est lui qui m'a dit que j'avais mal commencé, qu'il fallait commencer autrement. Moi je veux bien. *J'avais commencé au commencement*, figurez-vous, comme un vieux con. *Voici mon commencement à moi*. [...] Le voici. Il m'a donné beaucoup de mal. *C'était le commencement*, vous comprenez. Tandis que *c'est presque la fin, à présent*. C'est mieux ce que je fais à présent ? [...] Voici mon commencement à moi. [...] *Le voici*.
>
> Cette fois-ci, puis encore une je pense, puis c'en sera fini je pense, de ce monde-là aussi. C'est le sens de l'avant-dernier.[5]

Le narrateur maintient l'ambiguïté sur la réécriture du début désapprouvé: « Moi je veux bien [le réécrire] » induit que la nouvelle rédaction reste à faire; « [c]'est mieux ce que je fais à présent ? » suggère que celle-ci est déjà en cours et bien avancée, permettant au narrateur sa comparaison avec le « mauvais » début. De plus, une autre ambiguïté est savamment entretenue par le narrateur, une vraie énigme: sur quel paragraphe « [l]e voici » renvoie-t-il, le PP ou le début du SP ? Car, les deux sont *au présent*, en l'espace de trois pages, alors que le narrateur évoque le « mauvais » commencement (« J'avais commencé ») au *plus-que-parfait* ?

Le problème de l'emplacement du début en question a retenu l'attention de Bruno Clément, qui penche « plutôt » pour le SP, tout en remarquant que « ce plus-que-parfait insolite » ne peut concerner aucun des deux.[6] En effet, à moins de justifier son usage.

Dans le récit au passé de *M* I (SP, pp. 9–141), le narrateur relate la longue quête de sa mère, restée inachevée à la fin de ce premier volet. Dans le PP, au niveau discursif du roman, le narrateur est alité dans la chambre maternelle. Il ne se souvient pas des circonstances de son arrivée.

---

[4] Il passe des gens aussi, dont il n'est pas facile de se distinguer avec netteté. Voilà qui est décourageant. C'est ainsi que je vis A et B aller lentement l'un vers l'autre, sans se rendre compte de ce qu'ils faisaient. C'était sur une route [...]. *Molloy*, *op. cit*., p. 9.

N.B.: Nous utiliserons désormais l'abréviation *SP* pour *second paragraphe* et *PP* pour *premier paragraphe*.

[5] *Molloy*, *op. cit*., pp. 8–9, *souligné par nous* (désormais *s. p. n*).

[6] Bruno Clément, *L'œuvre sans qualités. Rhétorique de Samuel Beckett*, Seuil, coll. « Poétique », 1994, p. 127.

Sur le plan événementiel, le parcours du narrateur de *M* I est *linéaire*: il va du point « x » (une route, SP) au point « y » (chambre de la mère, PP). Toutefois, l'ordre des deux paragraphes est inversé (y, x: chambre de la mère, une route) sans qu'ils soient explicitement reliés de l'intérieur du texte. Selon José Carnero-Gonzalez, c'est au lecteur à effectuer une lecture *circulaire*, pour assembler le puzzle de l'histoire: « The opening words of the *Trilogy* are really the end of the first story. »[7]

Il manque pourtant une pièce de ce puzzle entre les deux points de jonction de l'histoire soumise au lecteur : Molloy au bord de la forêt et l'écriture de l'incipit du roman par le narrateur dans un moment (notons-le *t0*) de son séjour dans la chambre. Or, ce hiatus événementiel et temporel indéterminé semble être suffisamment important pour y situer le temps de rédaction du SP (notons-le *t-1*). Ainsi, le PP est de toute évidence le dernier écrit dans la chronologie (fictionnelle) de la genèse du texte – en extrapolant, y compris *M* II, nous y reviendrons; le présent de l'écriture *t0* est l*e seul à ne pas venir du passé* dans le paradigme temporel de *M*.

En fait, par la présupposition: « voici ce que j'avais écrit », le narrateur du PP (2 p.) au présent de l'écriture *t0*, *juxtapose* à celui-ci un texte écrit auparavant, le SP (132 p.), dont le temps de l'écriture, *t-1*, est *linguistiquement le présent*, mais *chronologiquement le passé*, autrement dit, c'est un présent qui vient du passé. La littérature étant aussi un phénomène spatial, on prend la juxtaposition des textes écrits aux époques différentes pour une succession temporelle, la disposition formelle pour la chronologie, établissant un rapport d'immédiateté entre les deux présents de l'écriture. En réalité, il y a entre eux une *disjonction temporelle* suffisamment importante pour que le *t-1* soit évoqué dans le *t0* par le plus-que-parfait, marque linguistique de sa forte antériorité.

L'agencement opéré par le narrateur de *t0* forme finalement deux couples « cadre »-récit dans *M* I: recouvrant dans sa totalité la valeur du passé, le SP est englobé par le premier (dont il devient le récit), alors qu'en même temps au sein du SP le discours projeté au présent venu du passé *t-1* englobe son récit d'un passé encore plus lointain (notons-le par *t-2*).

Quant à *M* II, les critiques considèrent l'enquête de Moran sur Molloy comme une quête identitaire, aboutissant à la perte d'identité de Moran au profit de Molloy. Dina Scherzer parle d'un seul narrateur dans *M*[8]. Effectivement, les titres des deux volets de *M*, « I » et « II », qui sont à considérer comme partie intégrante du roman, prouvent qu'il y a une seule instance organisatrice du texte. Or, le seul narrateur qui saurait avoir l'intelligence de sa totalité et recouvrir ce

[7] José Carnero-Gonzalez, « Silence in Beckett: *The Unnamable* – A Hinge Work » in *Beckett in the 1990s, Samuel Beckett Today/Aujourd'hui*, Revue annuelle bilingue, Amsterdam-Atlanta, Rodopi, 1993, n° 2, p. 207.

[8] « Ce deuxième volet de *Molloy* constitue la deuxième étape du travail du narrateur. » D. Scherzer, *op. cit*., p. 44.

rôle est celui du PP de *M* I. Considérant le récit sur Molloy (*t-1*, *t-2*) comme un commencement et son discours (*t0*) comme proche de la fin, ce narrateur, qui ne dévoile pas son nom, s'apparente à l'univers de Molloy, mais pas à celui de Moran. D'ailleurs, ne bénéficiant d'aucune allusion, l'histoire sur Moran est reléguée dans un volet à part. De plus, comme le narrateur de *t0* regrette d'être parti aussi loin dans le passé (cf. cit.[5] supra), cela paraît assez invraisemblable qu'il reparte dans un passé encore plus lointain, au temps de Moran. Par conséquent, une seule hypothèse s'impose: dans la chronologie fictionnelle *M* II a été écrit avant *M* I, au présent de l'écriture que nous noterons par *t-3*. En apposant le chiffre « II » devant le « cadre »-récit de Moran (*t-3*, *t-4*)**,** le narrateur de *t0* l'incorpore par à-coups, tout en l'englobant à son tour par la présupposition implicite « *voici ce que j'avais (encore) écrit* ». Il devient ainsi le second récit du « cadre » qui est le présent de l'écriture *t0*, confirmant de la sorte l'orientation *rétrospective* générale du roman *M* (*M* I: t-0, t-1, t-2; *M* II: t-3, t-4).

b) Découlant des projections successives des narrateurs, le système d'englobement relativise les présents de l'écriture venant du passé, *t-1* (*M* I) et *t-3* (*M* II), invalidant leur valeur performative (le *discours* s'avère *récit*, « j'écris » équivaut à un « j'ai écrit ») et produisant une distanciation graduelle du temps de l'écriture du roman, donc de la « réalité ». La question du rapport à la réalité est d'autant plus pertinente que l'on trouve dans *M* II des *références transtextuelles aux romans antérieurs du corpus beckettien* (*Murphy*, *Watt*, *Mercier et Camier*)[9], lesquelles références situent à la fois le texte en élaboration de l'intérieur dans l'histoire de la littérature et ancrent, ne serait-ce que par le biais de son narrateur de fiction, l'auteur Samuel Beckett dans la trame du texte.

Par ailleurs, de nombreuses interventions métadiscursives du narrateur, ses interpellations adressées aux lecteurs, témoins extratextuels, souvent relevées par les critiques, témoignent d'un travail de *composition* du texte, qui à la fois dévoile ses moyens et cache ses articulations[10]. Nous pouvons conclure avec Bruno Clément que « le texte est écrit par un narrateur qui ne fait qu'un avec Samuel Beckett »[11].

Ce narrateur au statut particulier, entre la réalité et la fiction (« réalité »), nous le dénommerons le narrateur – » auteur » pour le niveau t0 et le narrateur- »auteur » projeté pour les niveaux *t-1* (*M* I) et *t-3* (*M* II). Du fait de la

[9] *M* II, présent de l'écriture *t-3*:

Oh je pourrais vous raconter des histoires, si j'étais tranquille. Quelle tourbe dans ma □tête, quelle galerie de crevés. Murphy, Watt, Yerk, Mercier et tant d'autres. *Op. cit*. pp. 212–213.

[10] *M* I, présent de l'écriture *t-1*:

Et puis, nous allons laisser ma mère en dehors de ces histoires, *si vous voulez bien*. Mais d'une autre, qui aurait pu être ma mère [...] si le hasard n'en avait décidé autrement. *Le voilà qui parle maintenant de hasard*. Idem, p. 85, *s. p. n.*

[11] Bruno Clément, *Rhétorique et métaphysique dans l'œuvre de Samuel Beckett*, Thèse d'état, Paris VIII, 1992, p. 208 (éditée sous le titre *L'œuvre sans qualités*, *op. cit*.).

projection, les compétences des narrateurs projetés de *t-1* et de *t-3* incombent entièrement au narrateur du temps de l'écriture de *M*, *t0*.

De même, le terme « cadre » de D. Scherzer doit être renommé, puisqu'il ne tient pas compte de la projection des narrateurs. Inspirés par la terminologie de Julia Kristeva[12], nous nommerons le « cadre » au présent de l'écriture du roman (*t0*) le *niveau compositionnel* et ceux des « cadres » projetés (*t*-1, t-*3*) les *niveaux compositionnels projetés*; les récits à proprement parler, les quêtes respectives de Molloy et Moran, se situent aux *niveaux structuraux* (*t*-2, t-*4*).

Les programmes d'écriture

a) Le « mauvais » commencement (*t-1*, *t-2*) couvrant la totalité du texte du SP de *M* I, il reste à situer le texte réécrit dans le premier (*t-0*). Cependant, il n'est pas vraisemblable que la réécriture d'un texte de 132 pages soit terminée au bout de 2 pages. À plus forte raison que l'énoncé « c'est presque la fin, à présent » (annonçant la fin du texte refait) se trouve à deux lignes de l'achèvement du PP et que le narrateur a apparemment suspendu l'exécution du programme imposé /réécrire/ pour évoquer, puis juxtaposer le texte du « mauvais » commencement. Le premier énoncé de celui-ci traite justement la question des programmes, qui méritent de s'y attarder.

L'une des biographes de Beckett, Deirdre Bair, affirme qu'à l'époque de la rédaction de *M* en français, l'auteur prévoyait d'écrire seulement deux romans. Elle argumente en signalant une variation dans le premier énoncé du SP de *M* I entre la version française et sa traduction anglaise :

> Dans le *Molloy* français, Beckett écrit:
>
> « Cette fois-ci, puis encore une je pense, puis c'en sera fini je pense, de ce monde-là aussi ».
>
> Alors que dans la traduction anglaise, écrite plusieurs années après, la phrase se lit comme suit:
>
> « Cette fois-ci, puis encore une je pense, *puis peut-être une dernière fois*, puis c'en sera fini je pense, de ce monde-là aussi. »[13]

[12] Analysant *Jehan de Saintré* d'Antoine de la Sale, Kristeva conclut qu'il est terminé doublement, « comme récit (structuralement) » : « Et cy commenceray la fin de ce compte », « et comme discours (compositionnellement) » : « Et cy donneray fin au livre de ce très vaillant chevalier ». « Cette clôture compositionnelle, du lieu même de sa naïveté, met en évidence un fait majeur que la littérature bourgeoise va occulter plus tard », à savoir, que « le roman a un double statut sémiotique: il est un phénomène linguistique (récit), de même qu'un circuit discursif (lettre, littérature) ». En troisième lieu, la clôture compositionnelle permet de concevoir le livre comme un travail. « Le texte clos » in *Sèmèiôtikè. Recherches pour une sémanalyse*, Seuil, 1969, pp. 138–140.

[13] Deirdre Bair, *Samuel Beckett*, Paris, Fayard, 1979, pp. 339–340 (*souligné* et traduit de l'anglais dans le texte).

Beckett a traduit *M* dans sa langue maternelle après l'achèvement de la trilogie en français, donc la modification apportée au texte anglais semble effectivement tenir compte de *L'Innommable*.

La version française mentionne *deux* programmes d'écriture, la version anglaise *trois*: un programme *effectif*, *a*: /écrire/ « cette fois-ci »; deux programmes d'écriture *envisagés*, *b*: « puis encore une je pense » et *c* : « puis peut-être une dernière fois »[14]. La modification de l'énoncé en anglais est de l'ordre quantitatif (programmes « *a* + *b* + *c* » au lieu de « *a* + *b* »). Étant donné qu'elle se réfère à un projet d'écriture qui doit être mis en place après le texte où elle est énoncée (SP de *M* I, circonscrit par « cette fois-ci »), cette modification n'a aucune incidence sur celui-ci. Par conséquent, elle n'aurait aucun sens si elle ne correspondait pas à une réalité extérieure au SP de *M* I, voire au roman *M*, où l'on aurait le plus grand mal à lui trouver deux suites (programmes *b* et *c*).

De ce fait, le passage en question dans ses deux versions représente une autre irruption *transtextuelle* de la réalité littéraire dans la fiction, attenante aux textes futurs, alors que celle déjà observée évoque les textes antérieurs, *Murphy*, *Watt*. D. Bair assimile la transtextualité à Beckett et interprète automatiquement le passage cité en fonction des romans ultérieurs de l'écrivain. Or, la transtextualité ne peut être imputable qu'à l'« auteur » de fiction – un narrateur projeté par Beckett. Donc, elle fait référence *aux écrits ultérieurs de ce narrateur– « auteur » de fiction*. Cette distinction est importante, puisque le programme d'écriture *envisagé b*, énoncé par « puis [écrire] encore une [fois] je pense » n'aboutit pas directement à *Malone meurt* comme le voudrait D. Bair, mais touche également le niveau compositionnel de *M* (*t0*), qui nous a laissé quelques questions ouvertes.

b) Les programmes d'écriture de *t*-1 sont englobés par un *programme général*, visant une mort symbolique; dans l'univers beckettien, celle-ci correspond à une transformation identitaire, aboutissant à un nouveau champ romanesque. (Il y a eu d'autres mondes avant le *t-1*, dont celui de Moran (*t-3*, *t-4*)) : « Cette fois-ci, puis encore une je pense, puis c'en sera fini je pense, de ce monde-là aussi. » (p. 9)

Le programme *effectif a*, le « mauvais » commencement mentionné dans le *t0*, est terminé dans le SP de *M* I (*t-1*, *t-2*). Si l'on se situe maintenant dans l'optique de la visée prospective de son programme *envisagé b*, on se rend compte que celui-ci est relatif au temps de l'écriture *t0*: la chronologie inhérente au texte étant rétrospective, le PP de *M* I est directement postérieur au cadre du SP de *M* I, *t-1*. Arrivé au stade ultime du programme général de *t-1* (»faire mes adieux, finir de mourir »), le narrateur de *t0* se voit obligé *d'ajourner* le programme *envisagé b* au profit du programme imposé /réécrire/ :

[14] Nous qualifions d'*effectif* un programme qui est lancé ou en train de se réaliser et d'*envisagé* un programme qui est à l'état de projet.

Moi je voudrais maintenant parler des choses qui me restent, faire mes adieux, finir de mourir. Ils ne veulent pas. Oui, ils sont plusieurs, paraît-il. Mais c'est toujours le même qui vient. *Vous ferez ça plus tard, dit-il. Bon*. [...]

C'est lui qui m'a dit que j'avais mal commencé, *qu'il fallait commencer autrement. Moi je veux bien*.[15]

Cependant, ce programme imposé ne débute pas non plus dans le PP de *M* I (*t0*), qui est une sorte *d'intermède*, où le narrateur fait état de l'avancement de son travail: l'ajournement d'un programme, le lancement d'un autre, la présentation des programmes terminés. Le programme imposé a pourtant bien avancé (« Tandis que c'est presque la fin, à présent. C'est mieux ce que je fais à présent? »), mais *hors-texte*, avant le *t0*. Il est également censé être terminé hors-texte, après le *t0*, puisque son achèvement est la condition de la reprise du programme *envisagé b*, qui semble devenir *effectif* dès l'incipit de *Malone meurt* : « Je serai quand même bientôt tout à fait mort enfin. »[16]

L'examen de la projection des narrateurs nous a permis de déceler la chronologie rétrospective de *M* et d'établir un bilan des programmes d'écriture qui y sont lancés. Du point de vue de son narrateur, ce roman est une vaste *parenthèse*: l'exécution du programme *effectif a* est considérée comme un *échec*, alors que la mise à l'exécution du programme *envisagé b* est *ajournée*. *M* II est écrit avant ces programmes, c'est une *digression*. Enfin, le *programme imposé* est *suspendu* avant le *t0* et continuera après le t0 dans un *hors-texte* indéterminé. Le t0 est interrompu, de sorte que *M* reste *formellement ouvert* en tant que roman, et « *inachevé* » en tant que texte de son narrateur de fiction.

BIBLIOGRAPHIE

Deirdre Bair, *Samuel Beckett*, Paris, Fayard, 1979.

Samuel Beckett, *Molloy*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1951.

Samuel Beckett, *Malone meurt*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1951.

José Carnero-Gonzalez, « Silence in Beckett : *The Unnamable* – A Hinge Work » in *Beckett in the 1990s, Samuel Beckett Today/Aujourd'hui*, Revue annuelle bilingue, Amsterdam-Atlanta, Rodopi, 1993, n° 2, pp. 205–213.

Bruno Clément, *L'œuvre sans qualités. Rhétorique de Samuel Beckett*, Seuil, coll. « Poétique », 1994.

Rhétorique et métaphysique dans l'œuvre de Samuel Beckett, Thèse d'état, Paris VIII, 1992.

Julia Kristeva « Le texte clos » in *Sèméiôtikè. Recherches pour une sémanalyse*, Seuil, 1969, pp. 113–142.

[15] *Molloy, op.cit.*, p. 7-8, *s.p.n.*

[16] *Malone meurt*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1951, p. 7.

Dina Scherzer, *Structure de la trilogie de Beckett: Molloy, Malone meurt*, *L'Innommable*, Mouton, 1976.

Биљана Тешановић

СИСТЕМ ПРОЈЕКЦИЈЕ И СКРИПТУРАЛНИ ПРОГРАМИ У РОМАНУ *МОЛОА* САМЈУЕЛА БЕКЕТА
(Резиме)

У Бекетовом роману *Молоа*, систем пројекције приповедача ствара хијерархизовану дистанцу романескних поља у односу на реалност, чиме вешто прикрива ретроспективну хронологију романа, која је од одлучујућег значаја за разумевање домета предвиђених скриптуралних програма. Анализа тих програма, у складу са новом хронолошком оријентацијом, доводи до изненађујућег закључка: *Молоа* је саздан као велика, недоречена дигресија.

Кључне речи: приповедач, прича, пројекција, скриптурални програм.

BIBLID: 0015-1807, 36 (2009) 2 (pp. 73–81)
UDC 821.133.1.09-31 Litl Dž.

Milica Vinaver-Ković
Université de Belgrade

LA RESPONSABILITÉ ET LA CULPABILITÉ TRAGIQUE DANS *LES BIENVEILLANTES* DE JONATHAN LITTEL[1]

Le roman Les Bienveillantes (2006) de Jonathan Littel a remporté un succès surprenant, vu le sujet (crimes des nazis), l'épaisseur du volume, les choix formels qui ne sont pas sans empiéter sur des questions éthiques. Ce travail montre comment Littel fait appel au legs de la tragédie pour donner à voir et à sentir l'Histoire tragique du XX^e siècle, ces catastrophes qui dépassent l'entendement. Si le lecteur est invité à s'identifier avec un assassin, si le problème de la responsabilité est immolé au profit de la culpabilité tragique, cette démarche ne devrait pas être imputée au romancier: l'antique purgation pourrait encore se faire de nos jours.

Les Bienveillantes sont un luxuriant roman-mémoires, roman historique, philosophique, roman d'analyse, d'apprentissage, érotique… L'auteur dépeint la

[1] Jonathan Littel est né en 1967 aux Etats-Unis, d'un père journaliste et écrivain ; arrivé à l'âge de trois ans en France, il a fréquenté des écoles françaises en France et à New York ; après son baccalauréat français, il a fait des études composites à l'Université de Yale (physique, musique, sociologie, art contemporain, littérature). Entre 21 et 25 ans, il a traduit des œuvres de Genet, Sade et Blanchot, mais ses traductions n'ont pas été publiées. Il a aussi écrit, sur commande, un premier roman, de science-fiction et en anglais, dont il regrette maintenant la publication. Littel s'est ensuite engagé dans l'assistance humanitaire, d'abord en Bosnie-Herzégovine, où il a passé deux ans, puis en Tchétchénie, Afghanistan, au Rwanda, en Russie, pendant sept ans. Dans ses rares interviews, Littel aime à évoquer les « bourreaux » ou « assassins » serbes, rwandais, tchétchènes, russes ou afghans qu'il avait connus à cette époque-là et qui l'auraient partiellement inspiré pour son roman.

En 2001 il a commencé des recherches en vue des *Bienveillantes.* Le travail sur ce que l'auteur qualifie de sa « première œuvre littéraire » a duré cinq ans, aboutissant à une masse de plus de mille pages (1400 dans l'édition Folio). Ecrit en français, le roman a été publié chez Gallimard à la rentrée 2006. Il a tout de suite attiré des éloges et obtenu deux récompenses littéraires des plus prestigieuses : le Prix Goncourt et le Grand prix du roman de l'Académie française. *Les Bienveillantes* ont depuis été traduites en portugais, italien, espagnol, catalan, allemand et hébreu, la traduction anglaise étant annoncée pour 2009. Représenté par un agent anglais, Littel a su faire fortune en France, pays où d'après lui, à la différence des anglo-saxons, l'on vit difficilement de sa plume. Il se tient à l'écart des campagnes médiatiques, laissant parler son œuvre avant tout. Depuis plus d'un an, il a la citoyenneté française.

Littel a aussi écrit en anglais une histoire récente des services secrets de la Fédération de Russie (*The Security Organs of the Russian Federation – A Brief History 1991–2005*, 2006). Cette année, il a publié un recueil de quatre nouvelles en français (*Etudes*, Fata Morgana, 2008), ainsi qu'un essai sur Léon Degrelle, le fondateur du mouvement fasciste wallon, dont il avait déjà parlé dans son roman (*Le Sec et l'Humide*, Gallimard, 2008).

période avant et pendant la Seconde guerre mondiale, en Allemagne, en France, sur le front de l'Est, avec une facture documentaire marquée. Le personnage principal, fictif, est un ancien officier de la SS qui a fréquenté dans sa jeunesse des personnages historiques célèbres (comme Himmler, Hitler, Höss, Eichmann, Speer, Brasillach, etc.), a eu accès aux archives et documents secrets allemands, a participé aux importantes réunions, batailles et actions des nazis. Il a survécu en se forgeant une fausse identité en France après la guerre, et rédige les souvenirs de sa jeunesse quelques décennies plus tard, avec force analepses sur son enfance et adolescence. Maximilian Aue – tel est son nom – raconte avec impassibilité et précision comment il a pris part, directement ou à titre d'observateur peu sensible, aux crimes horrifiants perpétrés par l'Allemagne nazie en Ukraine, dans le Caucase, à Stalingrad, dans les camps de concentration. En décrivant l'avancement des opérations de guerre et de l'extermination des Juifs, le narrateur offre le point de vue d'un bureaucrate plutôt que d'un exécuteur, puisque ses supérieurs le chargent ordinairement d'analyser une question ou de rendre compte d'une situation, en vue de futures mesures appropriées. Ainsi, Aue doit démêler l'origine d'un groupe ethnique caucasien – si juif, il sera anéanti, ou examiner le fonctionnement des camps de concentration afin d'en augmenter le rendement. Dans ses analyses des questions capitales, Aue se montre rationnel et peu porté aux atrocités : ses propositions auraient pu influencer le cours des événements et sauver, par exemple, des milliers de Juifs ou de soldats allemands si elles n'avaient perdu tout leur poids dans les rouages de l'administration. L'énorme appareil de la SS fonctionne de lui-même, une fois l'impulsion donnée : puisque les idéologues du national-socialisme ont commandé la solution finale (c'est-à-dire la destruction de tous les Juifs), les fonctionnaires subordonnés ne sauraient plus tard épargner des Juifs, même si l'objectif nouvellement proclamé est d'en faire travailler davantage dans des mines et usines militaires. A part Himmler lui-même et ses plus proches collaborateurs, les SS agissent dans le roman par inertie, obéissance, par intérêt et ambition, ou par peur – mobiles humains. Le lecteur pourrait conclure (et certains n'ont pas manqué de le faire) que Littel disculpe en quelque sorte la plupart des membres subordonnés de la SS, hommes ordinaires qui seraient séduits et guidés par leurs dirigeants. Quant à Aue, officier idéaliste, studieux et consciencieux, dès qu'il affronte la violence outrée, l'oppression gratuite, des exécutions massives, il est en proie à la nausée, à l'angoisse, à l'insomnie, à des cauchemars, aux accès de fièvre. Il somatise pour ne pas se laisser aller à la compassion. Lorsqu'il argue de l'utilité des travailleurs détenus, Aue voudrait, par exemple, faire distribuer des couvertures, des chaussures, des rations de vivres aux détenus des camps, particulièrement horrifié par le sort des femmes et des enfants. Bref, dans le cadre de son service à l'Etat, Aue est, à quelques exceptions près, loin d'être un bourreau.

En revanche, dans sa vie privée, le héros-narrateur se révèle un monstre pervers. Aue voue depuis l'enfance une passion dépravée à sa sœur jumelle (des

jumeaux sont nés de leur liaison incestueuse) et une haine implacable à sa mère, qu'il finit par tuer, avec son deuxième mari ; il assassine de sang froid son unique ami et protecteur, ainsi qu'un ancien amant (Aue est devenu homosexuel par révolte et par fidélité à sa sœur) et d'autres personnes. A la différence de certains autres SS du roman, qui reprennent le modèle de bourreaux sadiques ayant, en dehors de leur travail, l'air équilibré et menant une louable vie sociale et familiale, Aue fait l'inverse : scrupuleux au travail, il se déchaîne dans sa vie privée.

Le lecteur est ainsi soumis à plus d'une épreuve: par les événements bouleversants racontés, l'attitude impassible du narrateur, par son style brut, souvent familier, sa complaisance pour des détails crus et obscènes dans les nombreuses scènes de tuerie ou de sexe. Des métaphores stéréotypées ou des images répétitives, la surexplicitation (notamment dans le symbolisme des rêves), une psychanalyse « sauvage », un gôut scatologique, rapprochent à certains endroits ce récit de la paralittérature et la pornographie. Même si on peut critiquer certains choix formels, le roman dans sa totalité reste puissant et captivant.

Cependant, la polémique qui s'est engagée à son sujet en France, en Allemagne, en Israël et dans d'autres pays dépasse le cadre esthétique. La relative nouveauté du procédé de Littel – celui notamment de donner, sur un millier de pages, la seule parole à un criminel de guerre et assassin monstrueux, cultivé, réfléchi et exceptionnellement informé – a donné lieu à une contestation éthique : l'auteur ne contribue-t-il pas à innocenter les bourreaux ? Littel lui-même semble avoir contribué à attiser le débat par des propos mal interprétés (par exemple, sur la situation actuelle de la communauté juive...).

***

Nous nous proposons ici d'examiner le roman d'un point de vue littéraire, afin de montrer que c'est en faisant appel au legs de la tragédie antique et classique que Littel a essayé de venir à bout de l'Histoire tragique du XX^{e} siècle.

C'est du Devoir de mémoire, concept moral et historiographique, que relève pourtant la vieille question esthétique de savoir comment témoigner, comment raconter persuasivement, comment donner à voir les catastrophes historiques qui dépassent l'entendement. L'expérience de la Deuxième guerre mondiale a imposé cette question notamment aux survivants des camps nazis, longtemps restés muets devant l'immensité de l'horreur : comment dire l'Indicible ? La seule vérité possible est celle des victimes, a-t-on dit à propos des camps de concentration plus récents. Or, le narrateur des *Bienveillantes* croit « que les seules choses indispensables à la vie humaine sont l'air, le manger, le boire et l'excrétion, et *la recherche de la vérité* » (p. 16, nous soulignons).

Face aux souvenirs de victimes, écrits à la première personne, authentiques ou fictionnels, et face aux récits d'historiens, amplement documentés et façonnés

par des partis pris idéologiques qui s'imposent, Littel a choisi une troisième voie, beaucoup moins exploitée. Il combine l'impassibilité, le refus du sentimentalisme, recherchés par les victimes dans leurs récits autobiographiques (afin d'éviter le piège du pathétique), l'érudition et la démonstration méthodique des historiens, avec l'adhésion à une idéologie criminelle, tout en gardant une certaine position de victime pour son narrateur. Aue est la victime de sa conscience, des peines qu'il s'afflige lui-même, des crises de délire, des « bienveillantes ». Le résultat du procédé est un récit éprouvant et parfois déroutant.

D'emblée, le narrateur affirme sa position dans une adresse directe au narrataire au début du roman : il le traite de frère et d'égal, que sa « sombre, mais édifiante histoire » *doit* concerner . Il explique qu'il n'a pas besoin de justification « car il n'a rien à justifier » et qu'il ne regrette rien : « Ce n'est pas de culpabilité, de remords qu'il s'agit ici », « J'ai fait mon travail, voilà tout. », déclare-t-il, pour réaliser ensuite un habile passage du Moi au Vous, effort en vue de l'identification souhaitée, et dire que le narrataire, comme tout le monde, a bien rarement « une pensée humaine ». En évoquant différentes formes de souffrances morales qu'il connaît depuis longtemps, les vagues nocturnes « lourdes et noires », le poids des souvenirs qui l'étouffent, des fantaisies de carnage dû à un attentat massif qui pourrait un jour arriver dans des lieux publics, la « longue peur », l'amertume, une longue honte, la pensée de la mort, etc., le narrateur prétend que tous, même ceux « qui n'ont pas fait la guerre, qui n'ont pas eu à tuer » subiront ces peines-là à cause des petites méchancetés, de la lâcheté, de la fausseté dont tout homme est affligé. La différence d'échelle du Mal n'entre pas dans sa thèse.

Le narrateur nie sa responsabilité pénale et explique qu'en temps de guerre le citoyen perd le droit élémentaire de ne pas tuer – tuer devient même son *devoir* puisque l'Etat l'exige. Aue assimile le tueur et sa victime, qu'elle soit militaire ou civile, car ni l'un ni l'autre n'ont choisi leur position respective, et ceux « qui ont tué croyaient que c'était *juste* et *nécessaire*[2] ». « Je ne cherche pas à dire que je ne suis pas coupable de tel ou tel fait. Mais […] ce que j'ai fait, vous l'auriez fait aussi.» L'ensemble des circonstances détermine l'action de tout un chacun, notre liberté d'agir en société est dangereusement restreinte. Ainsi, la génération d'Aue aurait eu la malchance de naître dans un lieu et à une époque qui ne lui ont pas épargné le devoir de tuer.

Deuxièmement, l'on constate, avec le narrateur, que dans la chaîne industrialisée du meurtre qu'instaurent les régimes totalitaires, la responsabilité est *partagée* entre plusieurs exécutants et, du coup, diminuée : dans le cas de l'extermination des handicapés et malades mentaux dans des chambres à gaz, par exemple, l'infirmière n'a fait que déshabiller et calmer les malades, le médecin a simplement confirmé un diagnostic, le manœuvre qui a ouvert le robinet du gaz ou les ouvriers qui ont vidé la chambre après l'exécution, ont effectué des

[2] Nous soulignons ces deux notions appartenant au vocabulaire du tragique.

fonctions techniques sous le contrôle de leurs supérieurs. « Qui donc est coupable ? Tous ou personne ? », se demande Aue. La hiérarchie de la responsabilité s'élève, depuis « l'imprimeur qui prépare les avis de déportation » des Juifs, ou l'aiguilleur des voies ferrées qui dirige le train avec les déportés vers un camp, jusqu'au Dieu « qui permet tout ça ».

Troisièmement, les niveaux de responsabilité pénale, définis par la loi, permettent de « condamner certains et de laisser tous les autres à leur conscience ». La responsabilité serait rarement équivalente à la punition sociale, sous la contrainte des circonstances. Aue lui-même échappe à la justice des hommes à la fin de la guerre, endossant les habits et l'identité d'un déporté.

La question fondamentale, à savoir si Aue aurait commis des atrocités s'il n'y avait pas eu de guerre, reste sans réponse directe. Mais l'on comprend que cet homme détraqué est exemplaire, malgré ses extravagances maléfiques. « Le vrai danger pour l'homme, c'est moi, c'est vous », insiste le narrateur. Il désigne ainsi les hommes ordinaires dont est constitué l'Etat et qui font ce qu'on leur demande. Comme si l'auteur dévoilait une *fatalité* moderne, celle qui gâche la vie des individus. Ce serait *l'Etat*, tant pour les Allemands que pour les Russes sous Staline ou pour les Français lors de la guerre d'Algérie, qui développe le pire dans l'homme.

***

Faut-il cependant interpréter ces affirmations comme un négationnisme ? Littel voudrait-il absoudre les criminels de guerre, justifier les horreurs en invoquant le destin ? L'auteur recourt en fait à un art ancien, quelque peu éclipsé à notre époque : on peut reconnaître dans son roman un répertoire de motifs, de situations, de vocabulaire, qui caractérisent la tragédie antique et classique. La tragédie procède, on le sait, par une identification partielle du spectateur avec le héros (personnage extraordinaire et vertueux), par l'horreur et la répulsion, suscite la pitié en montrant une souffrance extrême, pour conduire enfin à la purgation du public. A cette riche tradition littéraire renvoient de nombreux éléments dans le roman de Littel.

Au cœur de l'action se trouve le motif du *matricide* et de la *vengeance* du père. De même qu'Oreste tue Clytemnestre parce qu'elle a trompé et tué Agamemnon, chez Littel tout porte à croire qu'Aue assassine sa mère pour venger la mort de son père. La mère est coupable aux yeux du fils parce qu'elle a fait déclarer officiellement mort son premier époux, le père du héros. Dans les tragédies, les crimes restent confinés dans la famille, tout comme ceux d'Aue qui sont plutôt liés à sa vie privée. S'il en commet dans sa carrière professionnelle, ils sont involontaires et beaucoup moins graves.

Le *titre* du roman reprend d'ailleurs celui de la célèbre tragédie d'Eschyle, où les cruelles Erinyes persécutent Oreste le matricide, avant de lui devenir « bienveillantes », les Euménides. Ici, deux policiers réunissent des preuves contre Aue et le poursuivent inlassablement, mais celui-ci finit par échapper à la justice humaine à la fin de la guerre. Ses crimes restent juridiquement impunis. Pourtant, la paix qui lui est accordée n'est qu'extérieure, ce dont témoigne son effort de mémoire et d'écriture. Les Erinyes caricaturées de Littel n'ont pas le pouvoir de délivrance. Aue est condamné à se supporter, à se souvenir. Le roman se termine sur une note tragique malgré les apparences du début, où Aue avait semblé être sauvé: « J'étais triste mais sans trop savoir pourquoi. Je ressentais d'un coup tout le poids du passé, de la douleur de la vie et de la mémore inaltérable, je restais seul […] avec le temps et la tristesse et la peine du souvenir, la cruauté de mon existence et de ma mort encore à venir. Les Bienveillantes avaient retrouvé ma trace.» Nouvel Oreste, Aue a aussi son Pylade, Thomas, auquel le lie une amitié à toute épreuve, et une rivalité amoureuse refoulée, jusqu'à la chute de Berlin, où il le tue de sang froid pour se sauver.

Cependant, il est arrivé à Aue de tuer en délire, sans s'en souvenir après la crise. Littel donne là une variation sur la *fureur* tragique. (Les passages sur le délire du héros sont d'ailleurs les plus beaux du roman.) Mais cette fureur s'élargit à toute la communauté : la crise politique et sociale que traverse l'Allemagne depuis la fin de la Première Guerre mondiale l'a égarée et entraînée dans une folie collective. Le narrateur le répète, surtout à propos du crépuscule du régime hitlérien.

Comme on l'a déjà vu, le malheur est inévitable dans cet univers romanesque – d'abord incompréhensible pour le héros, puis assumé comme *nécessaire*: « Indéniablement, nous tuions beaucoup de gens. Cela me semblait un *malheur*, même si c'était *inévitable* et *nécessaire*. Mais le malheur, il faut s'y *confronter* ; l'*inévitable* et la *nécessité*, il faut toujours être prêt à les regarder en face, et *accepter* de voir les conséquences qui en découlent ; fermer les yeux, ce n'est jamais une réponse. » La seule façon d'y échapper, le narrateur la trouve dans une citation de Sophocle : « Ce que tu dois préférer à tout, c'est de ne pas être né. »

Cette fatalité du malheur n'exclut pas la *culpabilité*, *tragique* elle aussi, du héros. Il y est prédestiné (de plusieurs façons) et ne saurait la prévenir même si parfois il l'anticipe. Qui plus est, la voie de la rédemption lui est fermée, comme devant le *fatum* antique, qui ne diminue pas la responsabilité des héros tragiques, même s'il explique leurs crimes. « Tout ce mal est entré dans ma propre vie, et rien de tout cela ne pourra être *réparé*, jamais. »

Voilà pourquoi le lecteur remarque une disproportion étonnante entre la gravité de tel crime commis par Aue, sa conscience du crime, et son repentir. Aue fait preuve d'une *conscience* tragique : « Ce que j'ai fait, je l'ai fait en pleine connaissance de cause », affirme-t-il, mais d'une autre part il ne raconte pas (ne se rappelle pas) le double meurtre mais seulement ses suites.

Le motif de l'amour *incestueux* réprouvé par la société détermine la psychologie du personnage principal. Il ne pourra jamais satisfaire sa passion coupable pour sa sœur, son double – Una. L'individu entre dans un conflit insoluble avec la communauté, refusant la loi de la Cité, comme en tragédie.

Encore un thème éminemment tragique, *l'absence* du *Père* : son ombre est projetée sur l'existence du héros-narrateur qui le prend pour modèle. Longtemps, pour ménager le jeune homme ou mieux le manipuler, on lui a parlé élogieusement de son père disparu. Or, il semble que cette image idéalisée cache un monstrueux nationaliste qui avait lui aussi commis des atrocités pendant la Première guerre mondiale, dans l'armée. On découvre aussi que le père du père « était un homme de la même trempe ». Assez tard dans l'intrigue, la figure du père s'effondre grâce aux propos de la propre sœur d'Aue : « Berndt dit que c'était un animal déchaîné. Un homme sans foi, sans limites. Il faisait crucifier des femmes violées aux arbres, il jetait lui-même des enfants vivants dans les granges incendiées, il livrait les ennemis capturés à ses hommes, des bêtes affolées, et riait et buvait en regardant les supplices. Dans le commandement, il était obstiné, borné, il n'écoutait personne. Toute l'aile qu'il était censé défendre à Mitau s'est effondrée à cause de son arrogance, précipitant la retraite de l'armée. » (p. 1257).

Or, dans la tragédie, tout être est déterminé par sa *race*. L'héritage familial d'Aue le destine au crime, à son insu. Dans un deuxième sens du mot, sa race, c'est le sang allemand paternel qui se mêle au sang français de sa mère. On comprend que le conflit avec la mère a une autre racine profonde : Aue est déchiré entre son identité d'Allemand (avec sa dette au père) et son identité de Français (qu'il décide de renier à la majorité).

Plus généralement, Littel a façonné son récit historique à travers un dérèglement *identitaire*. Quelque banal que cela puisse sonner, le thème du roman est l'oscillation entre l'identité et l'altérité – du héros, de la nation allemande. Aue se perçoit comme incomplet, comme l'autre moitié de sa sœur jumelle ; il est bisexuel ; il est Allemand et Français, fils de son père et de sa mère ; le fantôme de son père disparu le subjugue, et il refuse de ressembler à sa mère, de dépendre d'elle, de l'aimer malgré lui ; il est écartelé entre la réalité et ses rêves obsédants. A l'appui de cette thèse, Littel développe bon nombre de thèmes chers à l'approche psychanalytique : sortie pénible du cocon maternel, influence prépondérante des frustrations d'enfance, sexualité obsédante, fantasmes, dédoublement, alterité incarnée dans l'image renvoyée par le miroir, regard extérieur du héros sur ses propres actions, perte d'identité dans le rêve du labyrinthe, etc.

D'autre part, l'Allemagne traverse une crise identitaire après la défaite de 1918 – les Allemands, selon le narrateur, ont besoin de se débarrasser de leurs doubles, les Juifs, pour être différents, pour s'appartenir. Un règlement de comptes et la destruction sont de ce fait inéluctables.

Enfin, un procédé systématique fait penser à la règle des bienséances. Le héros-narrateur est un grand observateur et décrit paysages, perspectives et

architectures urbaines (Littel a visité les lieux de l'action). Alors, très souvent, le narrateur détourne son regard de l'action, pour observer la nature ou de immeubles ; cette esthétisation du récit intervient cependant au cours de scènes décevantes, difficiles (exécutions publiques, humiliation, misère humaine), tout comme dans la tragédie on ne représente pas mais l'on raconte certaines scènes cruelles pour assurer la décence du récit. L'auteur suggère beaucoup en faisant l'ellipse des horreurs et en laissant le narrateur promener un regard impersonnel, impassible, complètement hors du moment. Mais détourner son regard, ce n'est pas détourner sa pensée.

***

Si le narrateur met ostensiblement de côté la question du Mal, la gradation dans le mal, niant la responsabilité personnelle des subordonnés dans la mise en pratique d'une politique d'Etat, Littel n'en dote pas moins son personnage d'un sentiment lourd et diffus de culpabilité. Il s'agit de la culpabilité tragique, inéluctable pour le personnage du seul fait qu'il est né dans un endroit et à une époque donnés. Son *fatum* est d'être voué à tuer et à faire souffrir, malgré tout, et c'est ce qui l'apparente à tout un chacun. Car *découvrir son alterité inhérente, découvrir qu'on est ce que l'on n'est pas et que l'on ne veut pas être, voilà où réside notre destinée tragique*.

Littel réinterpréte le vieux mythe du parricide et de son expiation en insistant sur sa dimension politique. La responsabilité criminelle est publique et expiable, puisqu'elle est du ressort du droit, alors que la culpabilité tragique est intime – inexpiable, elle éclate en littérature.

Cette démarche – immoler le problème de la responsabilité, au profit de la culpabilité tragique – ne devrait pas être imputée à l'auteur : chez le lecteur, invité à s'identifier avec le bourreau, pourrait encore se faire l'antique purgation. Les crimes des ancêtres pourraient être expiés de nos jours.

Милица Винавер-Ковић

ОДГОВОРНОСТ И ТРАГИЧНА КРИВИЦА У РОМАНУ *ЕУМЕНИДЕ* ЏОНАТАНА ЛИТЛА
(Резиме)

Роман *Еумениде* (2006) америчко-француског аутора Џонатана Литла реинтерпретира прастари мит о убиству родитеља и испаштању греха, наглашавајући политичку димензију. У форми мемоара једног бившег нацисте о времену пре и током Другог светског рата, аутор преиспитује индивидуалну одговорност за ратне злочине, улогу тоталитарне државе, историјске ситуације и породичног наслеђа у кривици појединца. С друге стране, даје доста оригиналан одговор на књижевни проблем сведочења о страдању у рату, тј. проблем несведочивости, неисказивости Историје. У неким од коришћених формалних средстава можемо препознати елементе античке и класичне трагедије. Мада се чини да аутор релативизује одговорност ратних злочинаца (наводно нису имали избора, затекли су се у историјској ситуацији која је од њих направила џелате), ако дело читамо у кључу трагедије, увиђамо да усредсређеност на трагичку кривицу, која је лична (интимна, а не јавна) и неискупива, наследна и неизбежна, отвара за читаоца пут ка идентификацији и прочишћењу. Можда ће тек данас злочини предака моћи да се окају.

Кључне речи: оцеубиство, одговорност, кривица, сведочанство, Други светски рат, ратни злочин, трагедија.

BIBLID: 0015-1807, 36 (2009), 2 (pp. 83–89)
UDC 821.133.1. 09.–2 Šmit E.

Nikola Bjelić
Université de Kragujevac

LA TRANSFORMATION DU MYTHE DE DON JUAN DANS *LA NUIT DE VALOGNES* D'ÉRIC-EMMANUEL SCHMITT

S'il est un type de personnage connu, mythique, c'est bien celui de Don Juan. Un grand nombre d'auteurs s'en sont inspirés et chacun en a, en effet, modifié les traits du personnage, les mobiles, les aventures en fonction d'un projet étroitement lié au contexte culturel et parfois politique de son époque.

*La nuit de Valognes (1989) d'Éric-Emmanuel Schmitt est aussi une variation sur le thème de Don Juan. Écrite à la fin du XX*e *siècle, la version de Schmitt nous montre un procès mené par les cinq anciennes femmes de Don Juan et leur vengeance. Il s'agit d'une pièce comique, mais aussi philosophique, dont le thème principal est la quête de l'identité perdue.*

Écrite à la fin du XXe siècle, la première pièce d'Éric-Emmanuel Schmitt, *La Nuit de Valognes* (1989), représente une nouvelle variation du mythe de Don Juan. Cette version nous montre le procès intenté par les cinq anciennes femmes de Don Juan (la duchesse de Vaubricourt, la comtesse de la Roche-Piquet, mademoiselle de la Tringle, Hortense de Hauteclaire et madame Cassin) et leur vengeance. Il s'agit d'une pièce comique, mais aussi *philosophique*.

La version de Schmitt est très différente de toutes les autres (celles de Molina, Molière, Byron, Pouchkine, Baudelaire, Brecht, Handke, Frisch, Montherlant, Mozart, etc.). C'est une des réécritures du mythe où sa transformation va le plus loin.

I Le mythe

Afin de faire l'analyse d'un mythe, il faut d'abord définir ce que représente le mot « mythe ». Ce mot vient du mot grec « μύθος » et « désigne une parole formulée, qu'il s'agisse d'un récit, d'un dialogue ou de l'énonciation d'un projet ».[1] Au début, c'était un récit fabuleux, souvent d'origine populaire, et porté par une tradition orale. Il confrontait des héros humains aux divinités ou aux forces de la nature.

Selon Mircea Eliade, le mythe raconte une histoire sacrée; il relate un événement survenu dans les temps primordiaux, aux temps fabuleux des commen-

[1] Jean-Pierre Vernant, *Mythe et société en Grèce ancienne*, Paris, La Découverte, 2004, 196.

cements, avant toute ère historique. Le mythe est donc une histoire sacrée parce qu'il se réfère toujours à des réalités.[2]

La fonction des mythes anciens était à la fois symbolique et explicative (mythes d'Orphée, d'Œdipe, de Prométhée), de sorte que le mot désigne aussi les grandes figures dans lesquelles une nation ou une société reconnaît ses valeurs fondamentales (Don Juan, Don Quichotte, Napoléon, par exemple), ses questionnements, et dans lesquelles elle identifie les grands moments de son histoire.
Le mythe nous renvoie au passé et nous présente la connaissance de l'origine des choses. C'est pourquoi on peut dire que le mythe ne se situe pas dans l'histoire, mais qu'il en est lui-même le fondateur. Il n'est pas temporel, mais omnitemporel. Il relate en effet, non seulement l'origine du monde, des animaux, des plantes et de l'homme, mais aussi tous les événements primordiaux qui ont fait de l'homme ce qu'il est aujourd'hui, puisque les mythes « prétendent expliquer la naissance de l'ordre culturel auquel ils appartiennent ».[3]

Le mythe est un genre oral qui a permis de transmettre les connaissances avant que l'écriture soit en mesure de le faire. Il précède la légende ou le conte. Il est donc le récit fondateur de l'histoire des hommes. Il s'enracine hors de l'histoire, dans ces origines indistinctes où les dieux, les êtres et le monde, cherchaient à établir leurs places respectives. Il se retrouve dans toutes les cultures, dans tous les pays. Il occupe une place privilégiée au sein de la société car sa finalité est d'éclairer des phénomènes en apparence inexplicables. Il permet donc de structurer le monde en proposant des réponses aux questions universelles.

S'intéresser aux mythes, c'est aussi s'intéresser aux fondements des sociétés, aux origines du monde et de l'homme. À les étudier, on peut ainsi comprendre les bases de certaines sociétés et leurs rapports aux autres. Les caractéristiques principales du mythe sont les suivantes[4] :

1) Il est sacré puisqu'il y a intervention d'êtres surnaturels. Il est d'une absolue vérité, nous sommes obligés d'y ajouter foi. Le mythe de la mort, par exemple, est vrai parce que la mortalité de l'homme en apporte la preuve.
2) Il se rapporte toujours à une création, à la manière dont quelque chose est venu à exister. Il peut ainsi raconter l'histoire de la création du monde, des animaux, des plantes ou des hommes.
3) Le mythe est également quelque chose qui instruit. Sa répétition permet de revoir ce qui s'est passé à l'origine.
4) Il crée des précédents, proposant des réponses avant même que surviennent les interrogations.

[2] Jean Rousset, *Le Mythe de Don Juan*, Paris, Armand Colin, 2000, 5.

[3] René Girard, « Violence et représentation dans le texte mythique », in: René Girard, *La voix méconnue du réel. Une théorie des mythes archaïques et modernes*, traduit de l'anglais par Bee Formentelli, Paris, Bernard Grasset, 2002, 27.

[4] D'après: Mircea Eliade, *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard, 1975.

Le mythe est polysémique, mais il « ne se définit pas seulement par sa polysémie, par l'emboîtement des différents codes les uns dans les autres ». Il donne une signification au monde et à l'existence humaine et, par conséquent, « met en jeu une forme de logique qu'on peut appeler [...] une logique de l'ambigu, de l'équivoque, de la polarité ».[5]

II Le Mythe de Don Juan

Le mot, avons-nous dit, peut désigner aussi les grandes figures, les personnages célèbres d'une nation. Tel est le cas de Don Juan qui est un « type » de personnage connu. Nous connaissons l'histoire de Don Juan par avance, parce que nous en connaissons le début. Dans son livre *Le Mythe de Don Juan* (1978), Jean Rousset s'interroge: Peut-on parler de Don Juan comme d'un mythe ? À la différence des autres mythes, « vrais » ceux-là, archaïques, qui sont nés « au temps sacré des commencements », Rousset dit :

> « Don Juan est né à l'âge historique, à l'âge moderne, il est daté, on en connaît la première version, cette version *authentique* qui échappe aux ethnologues ».[6]

Ainsi, Don Juan ne représente pas la « famille » des mythes. Néanmoins, il est fondé sur la Mort, et c'est la présence du Mort, de la Statue qui est pour Rousset le véritable protagoniste du drame, de son pouvoir sur la conscience collective, qui nous permet de parler de lui comme d'un mythe. Le mythe de Don Juan est bien connu de tout le monde, même de ceux qui en ignorent l'origine.

La première version de ce mythe date du XVII^{e} siècle. Le *Burlador de Sevilla* (*Le Séducteur de Séville*) de Tirso de Molina est publié en 1630 en Espagne. Mais c'est surtout Molière qui l'a rendu célèbre dans tout le monde avec sa pièce *Dom Juan ou le Festin de pierre* (1665). Il existe beaucoup de variations au cours des trois siècles derniers (entre autres, chez Molina, Molière, Byron, Mozart, Pouchkine, Baudelaire, Brecht, Handke, Frisch, etc.).

Si on veut parler du mythe, il faut suivre Rousset qui suggère les trois éléments constituants du scénario donjuanesque permanent :

1. Le Mort: la Statue de pierre, présence fondamentale pour le caractère mythique. Sans elle, il n'y aurait pas de mythe, ce serait une histoire différente, « à côté du mythe ».
2. Le groupe féminin: ce sont les victimes du séducteur, parmi lesquelles la principale, Anna, la fille du Mort.
3. Le héros: Don Juan, le séducteur.

Pour Rousset, ces trois éléments représentent « un dispositif triangulaire minimal qui détermine un triple rapport de réciprocités; entre ces trois unités, et à l'intérieur de chacune d'elle, maintes combinaisons sont concevables qui

[5] Jean-Pierre Vernant, *op. cit.*, 250.
[6] Jean Rousset, *op. cit.*, 5.

assurent au mythe sa mobilité, son élasticité et, par suite, sa réserve de virtualité, donc de métamorphose ».[7]

Don Juan naît dans la Mort, par le Mort. De ce fait, le lieu de l'action est presque toujours un cimetière ou, plus précisément, la maison des morts. Don Juan est un coupable, accusé d'offense envers le Mort, sans lequel il n'y a pas de mythe.

Un grand nombre d'auteurs se sont inspirés des pièces, notamment, de Tirso et de Molière, et chacun a modifié les traits du personnage, ses mobiles, ses aventures en fonction d'un projet étroitement lié au contexte culturel et parfois politique de son époque. La plupart de ces auteurs ont gardé les traits mythiques, c'est-à-dire ces trois unités constituantes : le Mort, les femmes séduites et le héros.

II La version d'Éric-Emmanuel Schmitt

Le sujet de la pièce de Schmitt est le suivant: au milieu du XVIII[e] siècle la duchesse de Vaubricourt convie, dans un château de province, plusieurs femmes qui, toutes, ont succombé au même homme, au diabolique Don Juan. Elle a décidé de juger ce séducteur sans scrupules qui abandonne ses conquêtes, et ces dernières seront des juges intransigeants. Le châtiment est le suivant: Don Juan doit payer le prix de ses mensonges et épouser sa dernière victime, la plus jeunes d'entre elles, Angélique de Chiffreville. Mais il n'en fait rien. C'est le procès de l'amour bafoué. La nuit, pendant laquelle sont évoqués les fantômes des conquêtes passées, les trahisons, les déceptions, les illusions perdues, promet d'être bien longue.

L'action de cette pièce se déroule trente ans plus tard, dans un château de province, à Valognes, et non dans un cimetière comme dans d'autres versions. D'anciennes conquêtes de Don Juan décident de se venger de l'homme qui les a, certes, abandonnées, mais qui a aussi changé le cours de leur vie.

Dans *La Nuit de Valognes*, des trois éléments qui constituent, pour Rousset, le mythe de Don Juan, il n'en subsiste que deux: le héros et le groupe féminin. Mais le troisième, le plus important pour le mythe, le Mort, est absent. C'est sur cette absence dans la pièce de Schmitt que repose la transformation du mythe. Le personage principal n'y est pas Don Juan, mais le groupe féminin. Avant Schmitt, c'était soit le Mort soit Don Juan, cette fois-ci, c'est le groupe féminin. Et dans cette démythification commence la réécriture du mythe, c'est-à-dire sa remythification.

La Nuit de Valognes propose donc un nouveau regard sur Don Juan. Schmitt écrit à ce propos :

> « Don Juan est un être en perpétuel mouvement qui voudrait être arrêté. S'il se préoccupait de son plaisir, il pourrait éprouver de la jouissance; il pourrait ralentir le temps et l'élargir aux dimensions de l'extase voluptueuse. Mais, raisonnant comme

[7] *Ibid.*, 8.

> un soldat, conquérant et seulement conquérant, il n'éprouve rien d'orgasmique dans l'orgasme, juste la délivrance d'une tension, la fin d'une gêne. Son désir mort, il attend qu'en naisse un autre, qu'il réalisera aussi en le faisant mourir. La vie de Don Juan s'est concentrée sur le sexe sans qu'il ait rien compris au sexe. Il ne voit dans le sexe que la réalisation égocentrée de sa pulsion, sans soupçonner les portes qui s'ouvrent alors, le plaisir, la volupté partagée, la relation à l'autre, l'horizon des sentiments…
>
> Don Juan, certes toujours mobile, tourne en rond. A l'écoute de ses seules pulsions, il est condamné à de perpétuelles exténuations. Sa vie d'aventures est devenue bègue et ennuyeuse. Je me suis amusé à la contrarier fortement ».[8]

Dans les versions des XVII[e] et XVIII[e] siècles, Don Juan est châtié par le Commandeur, la Statue de pierre qui figure le divin. À la différence de ces versions, Schmitt dessine un fils aimant, une figure à la fois christique et perverse dont la vraie punition est d'éprouver de l'amour pour un homme.

Dans *Le Mythe de Sisyphe*[9], Camus trouve Don Juan absurde, car conscient de ses actes. De plus, ne pas croire au sens profond des choses est le propre de l'homme absurde. Son éthique est celle de la quantité, à l'opposé du saint dont l'éthique est celle de la qualité. C'est pourquoi, dans cette soif avide des femmes, dans cette multiplication toujours désirée et toujours insatisfaisante, en un mot dans le donjuanisme, certains psychologues décèlent une homosexualité qui révèle un culte ambigu de l'homme. Dans sa pièce, Schmitt ne s'y intéresse pas. Sa seule préoccupation, c'est l'amour et, surtout, la différenciation du sexe et de l'amour. « L'amour n'a pas de sexe, explique-t-il, il peut se découvrir ou s'épanouir dans la sexualité mais il peut aussi bien s'en passer. L'attachement à l'autre, la fascination renouvelée pour le mystère de l'autre, la dévotion qu'on peut lui porter, tout cela n'a pas grand-chose à voir avec les frottements de peau, aussi agréables soient-ils. En cela dans *La Nuit de Valognes*, j'exposais les thèmes que je repris dans les *Variations Enigmatiques*. L'amour comme attachement mystérieux à un mystère ».[10]

Comme toutes les autres pièces de Schmitt, *La Nuit de Valognes* représente elle aussi une quête de l'identité. Le Don Juan de Schmitt est un personnage typique du XXI[e] siècle. Pour Michel Meyer, ce nouveau Don Juan s'intéresse à chacune de ces femmes, mais « en réalité, il ne s'attache à aucune ».[11] Il est à la

---

[8] Dans une interview, donnée le 16 novembre 2005.
V. sur le site officiel d'Éric-Emmanuel Schmitt:
http://www.eric-emmanuel-schmitt.com/fr/work_details_fr.php?oesec_id=3&oeit_id=1&oecat_id=1&section_id=2&table=comments&pict=&pict2=, consulté le 14 novembre 2008.

[9] Albert Camus, *Le Mythe de Sisyphe: essai sur l'absurde*, Paris, Gallimard, 1962.

[10] Sur le site officiel d'Éric-Emmanuel Schmitt:
http://www.eric-emmanuel-schmitt.com/fr/work_details_fr.php?oesec_id=3&oeit_id=1&oecat_id=1&section_id=2&table=comments&pict=&pict2=, consulté le 14 novembre 2008.

[11] Michel Meyer, *Éric-Emmanuel Schmitt ou les identités bouleversées*, Paris, Albin Michel, 2004, 18.

recherche de son identité perdue et bouleversée, et, au XXIe siècle, il ne s'intéresse plus aux femmes, parce que « séduire les femmes les unes après les autres ne peut plus être la solution de sa vie ».[12] Donc, ce ne sont plus les femmes, c'est lui-même qui devient son propre problème. Comme dans *Nadja* de Breton au début du XXe siècle, le problème principal de ce Don Juan se trouve dans la question « Qui suis-je ? ». Mais, ici, pas de réponse. Dans une interview, Schmitt dit que son « écriture théâtrale est plutôt interrogative », et qu'il aime « poser des questions à travers le récit ou le théâtre », mais sans proposer de réponses. C'est au lecteur de les trouver ou de les interpréter, car Schmitt estime que « les questions rassemblent, mais que les réponses divisent ».[13] Ainsi le Don Juan de Schmitt « sait que l'existence est un questionnement ».[14] Il est un autre Don Juan, ce dont s'aperçoit également la duchesse de Vaubricourt qui demande : « Depuis quand Don Juan n'est-il plus Don Juan ? » (acte III, scène 3), ou Sganarelle qui dit « Vous savez très bien que depuis plusieurs mois, Don Juan n'est plus Don Juan » (acte II, scène 2). Mais Don Juan ne connaît pas la réponse. Il est à sa recherche.

On peut conclure par des mots de Michel Meyer qui voit dans *La Nuit de Valognes* l'annonce « [d'] une aube nouvelle dont le maître-mot est l'indétermination. Il faut vivre avec. Ce sont les questions qui font avancer l'homme. [...] Schmitt sauve Don Juan, à qui on réserve habituellement les flammes de l'Enfer pour en faire finalement un être comme les autres ».[15]

Le Don Juan de Schmitt devient l'un de nous. Dans cette transformation du personnage de Don Juan repose la remythification du mythe classique. Le mythe de Don Juan n'est plus le mythe qui parle de la séduction des femmes, il devient le mythe qui parle de la quête de l'identité perdue.

BIBLIOGRAPHIE

Éric-Emmanuel Schmitt, *La Nuit de Valognes*, in: Éric-Emmanuel Schmitt, *Théâtre 1*, Paris, Albin Michel, 2006.

Michel Meyer, *Éric-Emmanuel Schmitt ou les identités bouleversées*, Paris, Albin Michel, 2004.

Le site officiel d'Éric-Emmanuel Schmitt: http://www.eric-emmanuel-schmitt.com/

http://www.contacttv.net/i_presentation.php?id_rubrique=23

Mircea Eliade, *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard, 1975.

[12] *Ibid.*, 23.

[13] L'interview donnée à Pierre Boulez, dans le magazine *Classica Répertoire* (mars 2005); cité d'après: http://www.contacttv.net/i_presentation.php?id_rubrique=23, consulté le 14 novembre 2008

[14] Michel Meyer, *op. cit.*, 23.

[15] *Ibid.*, 30.

Jean Rousset, *Le Mythe de Don Juan*, Paris, Armand Colin, 2000.

Jean-Pierre Vernant, *Mythe et société en Grèce ancienne*, Paris, La Découverte, 2004.

René Girard, « Violence et représentation dans le texte mythique », in : René Girard, *La voix méconnue du réel. Une théorie des mythes archaïques et modernes*, traduit de l'anglais par Bee Formentelli, Paris, Bernard Grasset, 2002.

Albert Camus, *Le Mythe de Sisyphe : essai sur l'absurde*, Paris, Gallimard, 1962.

Никола Бјелић

ТРАНСФОРМАЦИЈА МИТА О ДОН ЖУАНУ У КОМАДУ *ВАЛОЊСКА НОЋ* ЕРИК-ЕМАНУЕЛА ШМИТА
(Резиме)

Ако постоји тип познате, митске личности, онда је то свакако Дон Жуан, лик чију историју добро познајемо, јер знамо њен почетак. Од прве верзије, коју је написао Тирсо де Молина 1630, преко најпознатије Молијерове верзије из 1665, многобројни писци и уметници су се њиме инспирисали (Бајрон, Пушкин, Бодлер, Брехт, Хандке, Фриш, Монтерлан, Моцарт итд.) и сваки од њих је мењао његове особине, побуде и пустоловине у складу са културним, а каткада и политичким контекстом свога времена.

Комад Валоњска ноћ (*La nuit de Valognes*) Ерик-Емануела Шмита једна је од најновијих варијација на тему Дон Жуана. Настала крајем XX века (1989), Шмитова верзија приказује процес који против Дон Жуана воде његове бивше љубавнице и жртве, као и њихову освету. У овом филозофском комаду са комичним елементима, који, по неким критичарима, приказује Дон Жуана XXI века, акценат није више стављен на класични мит о завођењу жена, већ на мит о човековој потрази за изгубљеним идентитетом. Шмитов Дон Жуан, следећи филозофске идеје самог писца, не даје одговор на кључно питање „Ко сам ја?“, већ инсистира на самом питању и потрази за могућим одговорима на њега.

Кључне речи: мит, Дон Жуан, трансформација, варијација, позориште.

BIBLID: 0015-1807, 36 (2009), 2 (pp. 91–97)
UDC 821.133.1.09 Grin Ž.

Branka Geratović
Université de Belgrade

JULIEN GREEN ET LA PSYCHANALYSE

Ce texte montre que, bien que réticent à l'égard des conclusions psychanalytiques, Julien Green ne les ignorait pas puisque, dans son Journal, il évoquait à de nombreuses reprises la découverte freudienne. Son oeuvre est, d'ailleurs, d'une autre façon que celle des surréalistes, traversée par la psychanalyse.

Julien Green occupe une place éminente dans la littérature du XX^e^ siècle. Il s'est imposé par une exceptionnelle puissance d'invention romanesque et par l'intérêt d'un *Journa*l qui nous introduit au coeur de sa vie et à la source même de sa création.

Pas d'écrivain plus inclassable que Julien Green, ni plus riche en contrastes : contrastes entre ses origines américaines et sa formation française, entre sa foi religieuse fervente et sa vie longtemps peu édifiante ; entre la grande espérance chrétienne qu'il vit intensément et le profond pessimisme de la plupart de ses romans, entre la sobre limpidité de sa prose et l'horreur parfois cauchemardesque de l'univers qu'elle évoque d'ordinaire. Julien Green appartient à la tradition shakespearienne, qui veut que le poète soit l'espion de Dieu, le romancier – un homme en quête de son démon. Quand il s'agit de parler de son œuvre, Julien Green se définit comme le simple secrétaire de son ombre, cet être mystérieux qui a le pouvoir d'arpenter les territoires extrêmes, qui connaît aussi bien le langage de la folie que celui du crime.

Le thème central de ses livres est l'angoisse issue de la solitude : qu'on l'envisage sous un angle métaphysique ou psychanalytique, nous ne pouvons manquer d'être frappés par l'étrangeté de l'univers greenien, où, dans la solitude et l'ennui, s'affrontent l'esprit et la chair, Dieu et le démon. Les personnages greeniens sont des personnages écartelés que le destin conduit inexorablement à la folie, au meurtre ou au suicide.

Nous comprenons qu'il ait passionné les psychanalystes et que Mélanie Klein, par exemple, ait consacré une étude à son roman *Si j'étais vous*..., intitulée : *Un roman illustrant l'identification projective*. Lorsque Green prend connaissance de cette étude, il vient de livrer une nouvelle version de son roman, et il s'aperçoit qu'il en a modifié la conclusion exactement dans le sens indiqué, plusieurs années

auparavant, par la psychanalyste. Ces interprétations, « étonnantes d'intuition », le renvoient à une interrogation sur l' « autre moi » qui lui dicte ses propres livres, et les questions s'orientent très vite autour du problème de la responsabilité, que la théorie de l'inconscient invite à penser sur de nouveaux frais : « Qui est-ce ? Est-ce aussi moi-même ? Est-il responsable ? Dois-je lui obéir ? Il sait des choses que je ne sais pas. Est-ce que ce sera lui qui sera jugé et sauvé ? », se demande-t-il dans son *Journal*[1].

Tout un cheminement s'est accompli depuis un mépris initial pour la psychanalyse : au début des années vingt, la science pour laquelle s'engouent ses camarades de l'Université virginienne lui apparaît comme une forme récente d'athéisme, et cette opinion est renforcée par les dissertations enfiévrées de « pseudo-savants qui décortiquaient la personnalité humaine et chassaient de la création tout élément de mystère »[2]. Donc, les premières réactions de Green aux théories freudiennes, dont il entend beaucoup parler dès sa prime jeunesse, sont tout à fait hostiles. Combien d'exemples de cet ordre à propos de Green, pour qui, d'ailleurs, l'inconscient est un écrivain qui connaît très bien son métier :

> Pour ma part, je ne m'intéressais pas à ces nouveautés. La psychanalyse me semblait une forme récente d'athéisme et je me méfiais de ce charabia qui demandait des explications sans fin. L'Université était pleine de pseudo-savants qui décortiquaient la personnalité humaine et chassaient de la création tout élément de mystère.
>
> Le principal reste caché. Cocteau disait : 'Après les aveux commence le mystère.' Eh bien, pour moi, la psychanalyse, ce sont les aveux. Le mystère reste entier. L'inconscient est inanalysable. Il n'y a pas assez de mots dans tout Shakespeare, pour décrire ce qui se passe dans un cerveau humain pendant quelques minutes. Alors, comment expliquer quoi que ce soit, on ne peut que faire allusion. Les mots sont des allusions et souvent des illusions. La psychanalyse accumule les mots à propos d'autres mots et toujours on retrouve le point de départ[3].

Devant quelque chose qu'il ne connaît pas et qu'il comprend mal, Julien Green adopte une attitude de méfiance. Remarquons que ces objections n'ont rien d'original et qu'elles font partie de tous les préjugés traditionnels face à la psychanalyse. Beaucoup plus personnelle et fondamentale est la critique qui voit dans la psychanalyse une nouvelle forme d'athéisme ; ce sera là l'objection de Green qui restera la plus tenace. Mais, s'il ne lit pas Freud à l'Université, l'un de ses camarades dès 1921 l'initie aux oeuvres de Havelock Ellis. La lecture d'un ouvrage de cet auteur provoque en lui un véritable bouleversement. Il y découvre l'importance déterminante de la question de la sexualité, et notamment l'imbrication de « difficultés religieuses et de drames d'ordre sexuel »[4]. C'est

[1] *Journa*l, 30 mai 1970, *O. C. V*, La Pléiade, Gallimard, Paris, 1975, p. 566.
[2] *Terre lointaine, O. C. V*, La Pléiade, Gallimard, Paris, 1977, p. 1178.
[3] *Ibid*, p. 1180.
[4] *Ibid.*, p. 1195.

grâce à une pareille lecture que se fait la découverte des « choses qu'on ne dit pas ». Par delà sa stupéfaction face à la crudité de certains détails, il parvient à se rencontrer lui-même, car à la découverte des variations de l'instinct sexuel et des innombrables modalités du désir, et « les murs de sa prison s'évanouirent comme de la brume dans du vent »[5]. Il découvre ainsi qu'il n'est pas seul et l'on comprend son attachement pour une œuvre relue et commentée au long des années trente et quarante, qui lui paraît « plus utile » que « des centaines de romans qui ne nous apprennent rien sur nous- mêmes »[6].

Ses lectures témoignent d'un intérêt constant pour tout ce qui a trait à la psychologie. Ce même élan porte un temps Julien Green vers Frederic Myers et sa « psychologie gothique » si appréciée de Breton. En 1922, il découvre *Human Personality and its survival of bodily death*, où l'analyse de la psyché se conjugue à un goût de la parapsychologie. L'influence, assez momentanée, a été suffisamment forte pour que Julien Green se réfère à Myers dans une première version du *Voyageur sur la terre*[7]. Par la suite, de nombreux récits de Julien Green, comme *Les Clefs de la mort*[8], reposent sur des dédoublements du même type où le personnage pressent son avenir et entend des voix, qui sont au fond la sienne. Ce goût constant de Julien Green pour les discours non freudiens le rend sensible à la parole de Jung, qu'il écoute en 1934 lors d'une conférence[9]. La découverte des similitudes entre les dessins d'enfants, les productions de malades mentaux et les mandalas permet à Green d'approcher la notion d'inconscient collectif et de s'ouvrir à d'autres horizons comme la pensée indienne, dont la trace se prolonge dans *Varouna*.[10]

L'étape suivante dans l'acquisition de connaissances en matière de psychanalyse date de 1932, l'année où il fait la lecture du livre de Stekel sur les états d'angoisse nerveuse qui l'instruit grandement sur son propre compte. Il donne ce livre à André Gide. Julien Green éprouve un sentiment d'admiration à l'égard de cet ouvrage. La relation entre les deux hommes devient étroite lorsque Julien Green apprend que « Stekel connaît ses livres et cite Adrienne Mesurat comme exemple d'un roman psychanalytique qui ne pouvait être écrit que par un homme tout à fait ignorant de la psychanalyse »[11]. Toutefois, son admiration à l'égard de cet ouvrage s'accompagne d'un certain malaise : il y a, en effet, dans ces pages brillantes, une simplification extrême de notre personnalité »[12].

Autant l'intérêt pour Ellis, Stekel et Jung s'établit facilement, autant le rapport à Freud s'inscrit sous le signe de la défiance, du refus et de l'aveu différé : «

[5] *Ibid*., p. 1199.
[6] *Journal,* 23 septembre 1931, *O. C. IV*, La Pléiade, Gallimard, Paris, 1975, p. 122.
[7] *Le Voyageur sur la terre,* Gallimard, Paris, 1927, dans *O. C. I.*
[8] *Les clefs de la mort*, Gallimard, Paris, 1928, dans *O. C. I.*
[9] *Journal,* 1er juin 1934, O.C.IV, Gallimard, Paris, 1975, p. 316.
[10] *Varouna,* Plon, Paris, 1940.
[11] *Journa*l, 23 juillet 1933, ibid., p. 250.
[12] *Ibid*., p. 267.

Je suis d'une ignorance incroyable en ce qui concerne la psychanalyse »[13]. C'est en 1933 que Julien Green prétend avoir lu Freud pour la première fois : « J'ai lu presque d'un trait le petit livre de Freud sur l'enfance. Il faudrait presque tout souligner dans ces pages étonnantes »[14].

Il a affirmé à maintes reprises qu'il avait fallu qu'il attende sa trente troisième année pour lire un ouvrage psychanalytique. Or, en consultant une liste des lectures qu'il a effectuées entre 1919 et 1937, nous apprenons qu'il avait lu, non une fois, mais deux fois, *L'introduction à la psychanalyse* de Freud, en 1925. En face de l'évidence, Green demeure perplexe : « Cet oubli, freudien je pense, m'a plongé dans la stupeur ? Pourquoi ai-je oublié ? Pourquoi ai-je voulu oublier ? »[15].

C'est lui-même qui essaie de répondre à ces questions :

> Sans doute étais-je choqué par ce qu'il disait de la passion du fils pour sa mère et bien plus encore, pour l'hostilité de l'enfant contre le père. Gêné par Freud, je le précipitai, lui et ses théories incompréhensibles dans l'oubli[16].

Mais c'est sans doute avec *Adrienne Mesurat* que la résistance à Freud engendre vraiment une « fiction anti-freudienne ». Lors d'un dialogue avec Jacques Petit, à la fin de 1971, Julien Green découvre à quel point il a lu Freud et combien « l'oubli » d'une pareille lecture a quelque chose de suspect puisque « Freud compris de travers triomphe malgré tout dans Adrienne Mesurat avec une irréprochable rigueur »[17]. À la lumière de cette révélation, Julien Green ne va cesser de revenir sur ses résistances et sur l'étrange processus de détournement dont procèdent plusieurs de ses œuvres. Dans *Fin de jeunesse*, il évoque le surgissement *d'Adrienne Mesurat* comme l'effet des connaissances enfouies au plus profond, « sous des couches géologiques d'oubli »[18] , qui agissent sans jamais affleurer. Ce jeu avec les couches profondes de la psyché, c'est sans doute dans le processus d'écriture qu'il se donne d'abord à voir puisque Julien Green se met à rediger « comme sous la dictée de quelqu'un », au point qu'André Breton voit là un exemple d'écriture automatique. Au vu de pareil mode d'écriture, nous comprenons qu'Adrienne *Mesurat* participe d'un imaginaire des profondeurs. Pourtant, à la différence de ce qui se passe dans de nombreux romans des années vingt, le texte n'entretient pas ici une relation paraphrastique à la psychanalyse, mais apparaît au contraire comme le produit d'une resistance qui conduit l'écrivain à élaborer, contre le freudisme croit-il, une représentation du sujet qu'il pense échappée à la psychanalyse. Dan son J*ournal*, Julien Green explique en effet la genèse de son roman :

[13] Entretien avec Madeleine Chapsal, *L'Express*, 1964, p. 20.
[14] *Journa*l, 1er juin 1934*, O. C. IV*, Gallimard, Paris, 1975, p. 345.
[15] *Ibid.* p. 531.
[16] *Ibid*., p. 532.
[17] *Journal*, 23 novembre 1971, *O.C. V*, Gallimard, Paris, p. 623.
[18] *Fin de jeunesse*, p. 850.

> Je me mis à écrire un roman psychanalytique, mais selon ma psychanalyse à moi. Je commençai par éliminer la mère. Il n'y aurait pas de M^me^ Mesurat, donc pas de rivalité troublante entre le fils et le père. Il n'y aurait pas non plus de fils : l'héroïne serait une fille, ce qui me laisserait les mains libres pour agir comme je l'entendais à l'égard du père, et je tuai le père[19].

En 1933, Julien Green réagit à la lecture de Freud exactement de la même manière qu'il avait réagi à la lecture de Stekel, c'est-à-dire constatant les limites de la psychanalyse : même si l'on a établi que l'enfant est épris de sa mère, la question demeure : pourquoi ? Green continue à s'informer : en 1934, comme nous avons déjà dit, il assiste à une conférence de Jung sur l'inconscient collectif, puis en 1942, il lit quelque pages de la *Libido* de Jung. Bien qu'il élargisse sans cesse le champ de ses connaissances en matière de psychanalyse, il conviendra encore, en 1948, que c'est un domaine qu'il connait « *fort mal* ». Son intérêt ne s'en relâche pas pour autant, et, à partir de 1967, son *Journal* évoque de fréquentes visites que lui fait un psychanalyste. Petit à petit, il commence à voir des affinités entre le métier d'écrivain et celui de psychanalyste et à établir un parallèle entre la création littéraire et une cure psychanalytique :

> Qu'ai-je fait d'autre depuis que j'écris des romans que de raconter mes rêves, les rêves que sont mes livres. Et la critique me les montre comme des tableaux et me les explique... Ainsi se fait ma cure, ma catharsis[20].

En analysant ainsi tous les commentaires que Green a faits à l'egard de la psychanalyse, au cours des divers tomes de son *Journal*, nous constatons une nette évolution dans son attitude. En passant, tour à tour, de la méfiance au mépris, il n'est pas moins vrai que la psychanalyse l'intéresse toujours au plus haut point, mais elle ne l'effraie plus et il conçoit pour elle une curiosité amusée. Deux éléments semblent avoir joué un rôle important dans le revirement de Green : il s'agit, d'une part, de la lecture d'un article écrit par Mélanie Klein, dont nous avons déjà dit quelques mots, et, d'autre part, des visites que lui rend son ami psychanalyste. Voilà ce que note Green après la lecture de Klein :

> De tout cela, je garde une impression d'étonnement et aussi d'inquiétude. Il y a en moi, je le vois bien, quelqu'un que je ne connais pas, qui dicte des livres à celui qui les écrit et qui est moi-même. Cet autre moi ne peut s'exprimer que si je me mets à ma table pour écrire un roman. Qui est-ce ? Est-ce aussi moi-même ? Est-il responsable ? Dois-je lui obéir ? Est-ce un moi plus profond qui fait partie du moi conscient ? Est-ce un double ?[21].

[19] *Journal*, 21 février 1972, *O. C. V*, p. 642.
[20] *Ibid*, p. 700.
[21] *Ibid*. p. 750.

C'est donc par l'intermédiaire de la psychanalyse que Green devient conscient du rôle fondamental que joue l'inconscient dans le processus de la création artistique. Il arrive même à dire que c'est l'inconscient qui écrit ses livres, insistant plusieurs fois sur l'idée que son œuvre romanesque est le produit d'une écriture automatique. Pour lui, la grande différence entre le *Journal* et le roman, qu'il appelle son « journal onirique », ou « le journal de l'inconscient », est que, dans le roman, c'est l'inconscient qui est à l'oeuvre et qui travaille à l'insu de l'écrivain. La création romanesque, parce qu'elle est plus profonde que l'analyse consciente, dit plus que le journal. Le roman naît d'une série de tâtonnements dans un long détour qui ramène l'écrivain à des problèmes qu'il voulait fuir. Cependant, bien que Green admette la part énorme de l'inconscient dans l'œuvre de l'écrivain, ce qui n'est pas sans rappeler les surréalistes[22], il affirme que connaître les mécanismes de l'inconscient nuirait à la création, car il est la source même de cette création et il pense même qu'un romancier a intérêt à ne pas connaître les sentiments inconscients qui lui dictent son œuvre.

Tout en s'approchant, par ses remarques sur l'inconscient, du freudisme, Green n'arrive pas à vaincre entièrement toutes ses réticences, ou autrement dit, sa propre résistance. Mais, malgré son attitude défensive, cachée derrière sa méfiance, nous avons vu, qu'il a suivi, à beaucoup d'égards, les démarches de la psychanalyse dans son œuvre.

BIBLIOGRAPHIE

Carole Auroy, Julien Green, *Le Miroir en éclats*, Paris, CERF, 2000.

Annie Brudo, *Rêve et Fantastique chez Julien Green*, Paris, PUF, 1995.

Marie Françoise Canérot et Michèle Raclot dir, Julien Green, *Littérature et spiritualité*, Paris, L'Harmattan, 2008.

Valérie Catélain, *Julien Green et la voie initiatique*, Bruxelles, Le CRI, 2005.

Julien Green, *Journal, O. C. I,II, III, IV, V*, Paris, La Pléiade, Gallimard, 1975.

Wolfgang Matz, *Julien Green, Le siècle et son ombre*, Paris, Gallimard, 1997.

Jelena Novaković, « Le Surréalisme et la psychanalyse », *Filološki pregled / Revue de Philologie*, XXXIV, 2007/2, Beograd, 2008, pp. 31–42.

[22] Pour le rapport des surréalistes à la psychanalyse, voir: Jelena Novaković, « Le Surréalisme et la psychanalyse », *Filološki pregled / Revue de Philologie*, XXXIV, 2007/2, Beograd, 2008, pp. 31–42.

Бранка Гератовић

ЖИЛИЈЕН ГРИН И ПСИХОАНАЛИЗА
(Резиме)

Иако је грешком изјавио да никада ништа није прочитао од Фројда до 1993. године, Грин већ од 1923. зна за поједине његове текстове. Од тада, са извесном задршком, Грин прати развој Фројдове мисли. Али тек од 1967. године можемо говорити о његовом појачаном интересовању и жељи да дубље продре у фројдовску психологију. Наш рад исто тако прати и пут којим је Грин ишао у упознавању са психоанализом.

Кључне речи: психоанализа, несвесно, друго Ја, аутоматско писање, надреализам.

BIBLID: 0015-1807, 36 (2009), 2 (pp. 99–106)
UDC 821.133.1.09-32 Igo V.

Ana Lončar
Ecole Supérieure d'Hôtellerie, Belgrade

STRUCTURE NARRATIVE D'UNE NOUVELLE DE VICTOR HUGO

Dans cet article, nous essayons de voir de quelle façon Victor Hugo, connu surtout comme auteur de romans (quand il s'agit de prose), a abordé une forme brève – la nouvelle – et de répondre à la question pourquoi il n'en a écrit qu'une. Cette analyse se base sur certains principes inhérents à ce genre littéraire, notamment ceux définis par Florence Goyet.

Victor Hugo est surtout connu comme poète et romancier et le genre de la nouvelle est très rarement associé à son nom, ce qui n'est pas surprenant étant donné qu'il n'en a écrit qu'une – *Claude Gueux*.

Il s'agit d'une nouvelle didactique (genre thématique assez rare pour l'époque) qui présente certaines particularités par rapport au modèle typique du XIX[e] siècle. Nous allons donc essayer d'établir l'écart qu'elle présente par rapport au modèle de la nouvelle classique proposé par Florence Goyet dans *La Nouvelle 1870–1925*[1]. Puis nous ferons une courte comparaison entre Claude Gueux et Jean Valjean afin de montrer l'effet différent que laisse sur le lecteur un même thème présenté sous forme de nouvelle et sous forme de roman.

La nouvelle est un genre littéraire auquel les théoriciens et les critiques se sont relativement peu intéressés. Les auteurs et les œuvres qui tentent d'élaborer une théorie complète de la nouvelle sont très peu nombreux. Parmi les théoriciens qui ont entrepris le dur labeur de déterminer les traits spécifiques du genre, les idées de Florence Goyet nous semblent particulièrement bien fondées. Dans *La Nouvelle, 1870–1925,* elle tente de montrer l'unité profonde du genre et de prouver que « le choix même de la forme brève est porteur d'un certain nombre d'orientations fondamentales »[2].

On va voir maintenant dans quelle mesure les éléments structuraux de *Claude Gueux* sont conformes aux critères définis par F. Goyet.

Le premier de ces principes est la caractérisation paroxystique des personnages. Les personnages de la nouvelle ne peuvent jamais être banals et communs.

[1] Florence Goyet, *La nouvelle 1870–1925*, Paris, Puf, 1993.
[2] *Idem*, p. 12.

Ce ne sont pas des « représentants de la masse anonyme »[3]. Au contraire, ils sont toujours dépeints avec excès, amplifiés outre mesure et « chaque état, chaque qualité, chaque sentiment est poussé à son paroxysme »[4].

On peut tout de suite constater que cette façon de concevoir les personnages est assez typique pour tous les romans de Hugo. Il suffit de penser à Quasimodo de *Notre-Dame de Paris* ou à Gwinplaine de *L'Homme qui rit* ou encore à Jean Valjean des *Misérables*, dont la bonté est poussée jusqu'à la sainteté. En jouant sur ces excès, Hugo obtient toute une panoplie d'effets dont le but est de laisser une trace profonde sur le lecteur.

Dans cette nouvelle, il y a deux personnages poussés à leur paroxysme : en premier lieu Claude Gueux, mais aussi le directeur des ateliers M. D. Le côté paroxystique de Claude Gueux ne réside pas dans son physique mais dans son caractère. Tout d'abord de simple ouvrier au chômage coupable d'avoir volé un pain, il devient en quelques mois le chef absolu de tous les prisonniers qui lui obéissent en tout, sans qu'il ait jamais voulu faire quoi que ce soit pour obtenir un tel pouvoir. Hugo va jusqu'à dire qu'il « devait douter lui-même par moments s'il était roi ou prisonnier. C'était une sorte de pape captif avec ses cardinaux »[5]. Son autorité était telle que « dix paroles de Claude valait mieux que dix gendarmes »[6]. Non seulement il est obéi par tous ses camarades (« et ce n'est pas une médiocre gloire d'être obéi par toutes ces natures désobéissantes »[7]), mais il reste bon et juste jusque dans son crime et, pour cela, aimé et respecté par tous les prisonniers.

Un autre trait paroxystique de Claude Gueux est qu'il était un grand mangeur, au point que « la nourriture de deux hommes ordinaires suffisait à peine à sa journée »[8]. C'est grâce à (on pourrait même dire à cause de) cet appétit excessif que Claude Gueux devient ami avec le prisonnier Albin et c'est à ce moment qu'apparaît le troisième élément paroxystique de la nouvelle : son amitié avec Albin. Devenus amis grâce à une livre et demie de pain, « chacun des deux amis était l'univers pour l'autre »[9]. Lorsqu'il se voit séparé de son compagnon, Claude fait la remarque au directeur des ateliers qu'il s'agit de vie ou de mort pour lui parce qu'en le privant d'Albin, il le prive aussi de son pain. Il s'agit effectivement de vie ou de mort pour Claude, mais pour une toute autre raison : entre Claude et Albin s'était développée une amitié de père à fils et c'est ce lien qu'a rompu le directeur M. D.

[3] *Idem*, p. 17.
[4] *Idem*.
[5] *Claude Gueux*, p. 160.
[6] *Idem*, p. 162.
[7] *Idem*, p. 160.
[8] *Idem*, p. 161.
[9] *Idem*, p. 162.

Nous avons dégagé trois éléments paroxystiques de la nouvelle qui sont en même temps les trois piliers sur lesquels se construit et se développe le récit :

1. L'autorité absolue que Claude a sur tous les prisonniers. C'est la raison de la haine « secrète, envieuse, implacable » de M. D. contre Claude.
2. L'appétit excessif de Claude. C'est ce qui le rapproche d'Albin.
3. L'amitié de père à fils qui se développe entre Claude et Albin. C'est ce qui donne à M. D. le moyen d'assouvir sa haine contre Claude.

La caractérisation paroxystique des personnages ou des situations permet à Hugo d'introduire rapidement le récit et d'exposer la situation initiale sans devoir recourir à des explications qui ralentiraient et alourdiraient le récit. Ainsi, lorsqu'il nous dit que Claude avait un appétit d'ogre et qu'il était devenu ami et presque père d'Albin parce que ce dernier avait partagé sa ration quotidienne de pain avec lui, il n'est pas nécessaire de donner d'autres explications : Claude avait toujours faim et un homme qui lui propose de partager son morceau de pain, sans que Claude le lui ait demandé, devient automatiquement son plus cher ami.

Le deuxième principe défini par F. Goyet est la structure antithétique des nouvelles. Il est important de souligner ici le mot structure parce qu'il s'agit d'un principe structurant et non pas d'une simple figure de style. Pour que le récit d'une nouvelle soit équilibré et puisse progresser, il faut que tout personnage poussé au paroxysme soit mis en présence de son absolu contraire, de son double antithétique.

Ainsi, dans la nouvelle de Victor Hugo, le directeur des ateliers M. D. est aussi un personnage paroxystique et le contraire absolu de Claude. Nous pouvons faire une brève analyse du lexique associé à ces deux personnages. Les adjectifs associés à Claude sont : capable, intelligent, honnête, digne, grave, doux, impérieux, pensif, sérieux, rayonnant, ainsi que des noms comme : sérénité, admiration, obéissance, amour, amitié. A l'opposé, les adjectifs associés à M. D. sont : bref, tyrannique, dur, mauvais, inerte, médiocre, obstiné et les noms : colère, haine, emportement, ténacité, sottise, bêtise…

La structure antithétique a deux fonctions dans le récit. Il s'agit d'abord d'un moyen de brièveté. Quand on met deux pôles opposés l'un à côté de l'autre, il n'est pas nécessaire de se perdre en explications du pourquoi des choses. Pourquoi M. D. déteste Claude ? Parce que celui-ci est son contraire et il ne peut en être autrement. D'ailleurs, l'attitude de M. D. est claire sur ce point : quand Claude lui demande pourquoi il l'a séparé d'Albin, celui-ci répond : « Parce que ». Cette réponse est non seulement la conséquence du caractère sottement obstiné du directeur des ateliers, mais aussi du fait qu'il ne faut pas de raisons particulières pour nuire à son parfait opposé.

La deuxième fonction de la structure antithétique est de générer une tension entre les pôles opposés. Le but de toute nouvelle est la décharge de cette tension car, une fois que la tension disparaît, le récit est fini. Au premier coup d'œil, il

semblerait que *Claude Gueux* soit une exception à cette règle car une fois la tension entre Claude Gueux et M. D. résolue, c'est-à-dire une fois que Claude a tué le directeur, la nouvelle n'est pas finie.

Si la nouvelle continue après le meurtre de M. D, c'est parce que l'antithèse entre Claude Gueux et M. D. n'est pas l'antithèse principale de la nouvelle, même si elle semble l'être jusqu'au moment où elle est supprimée. Une nouvelle peut avoir des antithèses à tous les niveaux du texte et celle entre Claude et le directeur des ateliers n'est qu'une antithèse secondaire, même si Hugo la fait passer au premier plan pendant la plus grande partie du récit. La vraie tension est, en effet, celle qui existe entre Claude et la société et qui ne se résout qu'au moment de l'exécution de Claude.

Nous reviendrons sur cette antithèse lors de la partie concernant la distance entre les personnages et le lecteur. Avant de passer à cette question, nous allons brièvement considérer le troisième principe défini par F. Goyet – celui des matériaux préformés.

Il s'agit encore d'un moyen de brièveté dont « le principe consiste à présenter au lecteur les éléments qu'il connaît déjà, à le faire entrer dans un univers dont il reconnaît les éléments pour les avoir déjà rencontrés ou conçus ailleurs »[10]. Donc, si l'auteur veut écrire l'histoire d'un petit marchand des rues, il n'est pas nécessaire de le décrire en détail aux lecteurs : ils ont déjà une idée plus ou moins précise du personnage, du travail qu'il fait, de sa façon de s'habiller, de la société qu'il fréquente… L'auteur se contentera de donner deux ou trois détails qui confirmeront l'image que le lecteur s'est tout de suite faite du personnage.

Claude Gueux présente un certain écart par rapport à ce principe. D'abord, parce qu'il s'agit d'un milieu qui n'était pas bien connu par une grande partie de son public et, ensuite, parce que l'idée que se faisaient les lecteurs du XIX^{e} siècle des criminels et de la prison différait assurément de l'image qu'offre Hugo dans sa nouvelle.

Un criminel pour les lecteurs contemporains de Hugo, c'était quelqu'un de mauvais qui commet ses crimes par pure méchanceté, en qui il n'y a rien de bon, qui mérite d'être emprisonné et souvent même exécuté[11]. Dans *Claude Gueux* la situation est inversée : Claude, le voleur, est une nature honnête et généreuse et M. D, le représentant de la justice, est un être tyrannique et mauvais. On ne peut pas dire qu'Hugo n'utilise pas des matériaux préformés pour décrire M. D. On le voit bien aux formules qu'il utilise pour décrire le directeur « espèce de fonctionnaire propre aux prisons », « celui-là était lui-même une variété dans l'espèce », « c'était un de ces hommes qui… »[12]. D'ailleurs, le portrait qu'il esquisse de M. D. est fort plausible pour un fonctionnaire de prison, mais ce qui choque et le fait sortir en quelque sorte du cadre établi par les matériaux préfor-

[10] F. Goyet, *La Nouvelle*, p. 61.

[11] Sous l'influence des idées de Joseph de Maistre.

[12] *Claude Gueux*, p. 158.

més est le contraste avec Claude Gueux. Non seulement Hugo inverse l'antithèse bon/mauvais, mais il attribue à Claude des qualités qu'il est difficile d'associer à un personnage issu de son milieu, surtout dans le contexte du XIX^{e} siècle. Claude ne sait ni lire, ni écrire, mais il n'a rien d'un ignorant. Au contraire, il fait preuve d'une grande intelligence et même, lors de son procès, d'une habileté d'orateur digne d'un Zola.

La raison de cet écart par rapport au principe de matériaux préformés trouve son explication lorsqu'on l'observe de pair avec le principe suivant : la mise à distance des personnages. Il s'agit là de l'un des principes les plus importants pour la nouvelle classique, nécessaire pour qu'elle soit acceptée par le lecteur. Au XIX^{e} siècle, la plupart des nouvelles étaient publiées par les journaux et il a très vite été clair, aussi bien aux éditeurs qu'aux auteurs, qu'il fallait adapter le sujet et les personnages au public : les personnages ne doivent jamais être superposables aux lecteurs.

Dans *Claude Gueux*, Hugo n'est pas confronté à ce problème. L'histoire se situe dans un milieu qui est étranger à ses lecteurs et met en scène des personnages qui le sont tout autant. Cependant, le but de Hugo est d'écrire une nouvelle à thèse. Il ne s'agit donc pas de raconter une anecdote curieuse, horrible, fantastique ou amusante, mais de gagner le lecteur à sa cause. Le processus de mise à distance doit être inversé. Le but de Hugo est triple. Le lecteur doit : 1. s'attendrir sur le sort de Claude 2. se sentir à distance de M. D. 3. se sentir directement impliqué par le problème social posé par la nouvelle. Il ne s'agit pas là d'une tâche facile, mais Hugo procède avec génie. Pendant toute la première partie du récit, celle qui présente la situation et les personnages, Hugo berce le lecteur : il décrit Claude avec presque toutes les qualités d'un honnête bourgeois, mais lui laisse juste ce qu'il faut de défauts pour que le lecteur ne se sente pas offusqué et pour qu'il puisse garder son sentiment de supériorité. Dès le début, Hugo dit : « Je dis les choses comme elles sont laissant le lecteur ramasser les moralités à mesure que les faits les sèment sur leur chemin »[13]. Il utilise aussi des expressions comme « certaines gens » afin d'atténuer les observations qu'il fait, par exemple, sur la conception de progrès à son époque, laissant ainsi au lecteur la possibilité de se distancier. Ce sont là des espèces de barricades qui permettent au lecteur de se sentir protégé et à distance. Lorsqu'on parle « d'espèce d'hommes » ou « d'un de ces hommes », le lecteur ne se sent jamais interpellé, il ne pense jamais qu'il fait partie de ces individus-là; ce sont toujours les autres. Ce n'est qu'une fois la description de M. D. finie que Hugo enlève les protections et pour cela il lui suffit d'un mot : société. « Voilà avec quoi était fait le briquet avec lequel la société frappait chaque jour sur les prisonniers pour en tirer des étincelles. »[14]

[13] *Claude Gueux*, p. 157.
[14] *Idem*, p. 159.

La société, c'est tout le monde. Peu importe à quelle classe sociale vous appartenez, lorsqu'on dit société, surtout au XIX^e siècle, vous vous sentez interpellés. Ce mot « magique » permet à Hugo de capturer toute l'attention du lecteur. A partir de cet instant, le narrateur se retire et laisse les événements se dérouler sans aucun commentaire; et cela jusqu'au meurtre de M. D. C'est le moment de la nouvelle où se résout la première tension et commence à se dévoiler la vraie structure antithétique de la nouvelle. Cette antithèse repose sur l'opposition entre Claude Gueux et tous les autres Claude Gueux présents et futurs d'une part, et la société qui n'a pas de solution au problème qu'ils posent d'autre part. Lorsque cette tension atteint son apogée – lors du discours de Claude au tribunal – Hugo supprime encore une fois la mise à distance entre le lecteur et le récit : « Il parla de telle sorte qu'une personne intelligente qui assistait à cette audience s'en revint frappée d'étonnement »[15]. Hugo sait bien que tout lecteur se reconnaît dans cette « personne intelligente » et qu'il essayera de bien saisir les paroles du prisonnier. Au moment où il prend la parole, Claude devient sublime aussi bien dans ses gestes « pleins d'empire » que dans son discours où « il eut des moments de véritable haut d'éloquence qui faisait remuer la foule »[16].

Les deux derniers principes définis par F. Goyet, la disqualification du personnage et l'absence de polyphonie, sont la conséquence de cette mise à distance. Par le fait même que le personnage est mis à distance, il est disqualifié en tant que détenteur de valeurs positives et exemplaires. Hugo donne à Claude Gueux des manières, une façon de parler et des idées proches de celles de ses lecteurs, justement pour éviter, ou du moins minimiser, la disqualification à laquelle un personnage issu de son milieu se voit automatiquement destiné.

L'absence de polyphonie est le résultat de cette disqualification des personnages. La nouvelle est un genre monologique. Puisque tous les personnages sont mis à distance et disqualifiés, la seule voix qui a le droit de jugement est celle du narrateur/auteur. Hugo ne met pas à distance Claude Gueux et ne le disqualifie pas. Cependant, il ne peut pas non plus lui donner une voix à part entière. Cela est impossible par le fait même que Claude est un voleur et, à la fin, un assassin. Le mieux qu'il puisse faire dans cette situation, c'est de superposer sa voix à celle de Claude.

Nous allons maintenant essayer de comprendre pourquoi Victor Hugo n'a pas écrit d'autres nouvelles. Cette question est d'autant plus justifiée que la caractérisation paroxystique des personnages et la structure antithétique, qui sont deux principes essentiels pour la structure d'une nouvelle, sont aussi deux principes que Hugo utilise abondamment dans tous ses romans. D'ailleurs, de tous les grands romanciers du XIX^e siècle, Hugo est le seul à ne pas avoir publié de recueil de nouvelles.

[15] *Claude Gueux*, p. 176
[16] *Idem.*

Hugo était un humaniste et tous ses romans étaient directement ou indirectement engagés dans la lutte pour le progrès social et contre la misère. Dans ce but, ce qu'il cherchait avant tout, c'était à émouvoir le lecteur, à faire en sorte qu'il se sente concerné et révolté par l'état des choses dans la société. La nouvelle, d'abord à cause de sa brièveté, mais aussi en raison de la nécessité de disqualifier les personnages (ce qui peut être évité, comme on l'a vu, mais qui n'est pas évident à faire) n'est pas un terrain propice aux grandes causes sociales.

On s'en rend bien compte en comparant Claude Gueux et Jean Valjean. Issus tous deux du milieu ouvrier et devenus voleurs par manque de pain, ils sont généralement présentés comme deux versions du même personnage ou, plutôt, Claude Gueux est considéré comme une version initiale de Jean Valjean. Cela n'est pas tout à fait vrai, car Claude représente l'aboutissement de Valjean. Dès le début de l'histoire, Claude est un personnage lumineux, éloquent, juste et bon, alors qu'au moment de son emprisonnement, Jean Valjean est un être à peine conscient qu'il existe, une brute dans l'esprit duquel le jour se fait lentement et après la rencontre avec l'évêque de Digne. Contrairement à Claude, Jean a le temps d'évoluer. Il est disqualifié tout au début du récit, mais le roman *Les Misérables* est l'histoire de sa lente réhabilitation. C'est pourquoi Jean Valjean laisse une trace profonde sur le lecteur, tandis que Claude Gueux, présenté tout de suite comme un personnage presque égal au lecteur, en dépit des efforts de Hugo, nous semble moins crédible; et Hugo n'arrive pas à gagner pleinement le lecteur à sa cause, tout comme Claude Gueux n'arrive pas à prévenir les jurés en sa faveur.

BIBLIOGRAPHIE

Jean-Pierre Aubrit, *Le Conte et la nouvelle*, Armand Colin, Paris, 2002.
Florence Goyet, *La Nouvelle 1870-1925*, Puf, Paris, 1993.
Daniel Grojnowski, *Lire la nouvelle*, Armand Colin, Paris, 2005.
Victor Hugo, *Claude Gueux*, Librairie Générale Française, Paris, 1989.
Victor Hugo, *Les Misérables*, Librairie Générale Française, Paris, 1988.
Thierry Ozwald, *La Nouvelle*, Hachette, Paris, 1996.

Ана Лончар

НАРАТИВНА СТРУКТУРА ЈЕДНЕ НОВЕЛЕ ВИКТОРА ИГОА
(Резиме)

Овај рад се бави једином новелом коју је написао Виктор Иго, новелом *Клод Ге*. Поставља се питање на који је начин Иго, иначе познат по својим дугим романима, приступио изради једне кратке форме и зашто је написао само ту новелу. Иако се у овој новели могу пронаћи сви основни принципи овог жанра, они које је дефинисала Флоранс Гоје (присуство пароксистичких елемената, антитетичка структура, познати садржаји, постављање ликова на одстојање, дисквалификација ликова, немогућност полифоније), примећује се да је Иго у некима од њих друкчије поступио или покушао да их укине. То произлази из чињенице да је желео да ова новела остави на читаоца сличан утисак који остављају његови романи. Поређење ликова Клода Геа и Жана Валжана најбоље може да одговори на питање у којој је мери Иго у томе успео.

Кључне речи: новела, наративна структура, ликови, пароксистички елементи, полифонија.

BIBLID: 0015-1807, 36 (2009), 2 (pp. 107–113)
UDC 821.133.1.09-31 Leri Ž.
821.133.1.09-31 Rifen Ž.

Tamara Valčić-Bulić
Université de Novi Sad

LA CONQUÊTE FRANÇAISE DU BRÉSIL : ÉCRITURES ET RÉÉCRITURES

L'intérêt renouvelé pour un épisode assez méconnu, celui de l'expédition française au Brésil en 1555, s'exprime dans la production romanesque toute récente : Rouge Brésil de Jean-Christophe Rufin (2001). Nous établirons ici un parallèle entre ce livre et la tradition renaissante pour mettre en lumière les préoccupations de l'homme moderne : d'une part, l'engouement pour l'histoire nationale, d'autant plus qu'elle est héroïque et romanesque, et de l'autre, un attrait prononcé pour le mythe du bon sauvage, incarnation du rêve occidental d'un Eden retrouvé.

Un épisode méconnu de l'histoire française sera traité ici à travers les témoignages et oeuvres de fiction dont il est le sujet. Ces oeuvres – à quatre siècles de distance les unes des autres – ont eu, chacune à son époque, un succès retentissant. Nous avons choisi ici de mettre en évidence ce qui rapproche ces oeuvres et de définir ce qui fait leur popularité. Au préalable, nous reviendrons brièvement sur quelques détails concernant l'épopée brésilienne

C'est en en novembre 1555[1] que six cents hommes, chargés, sur quatre navires et sous le commandement de Nicolas Durand de Villegagnon, chevalier de Malte, débarquent dans la baie de Guanabara dans l'intention d'y fonder une colonie française. Ils construisent sur une petite île en face de l'actuel Rio de Janeiro le Fort Coligny, baptisé d'après l'amiral français Coligny, favori du roi Henri II, patronnant cette expédition. Deux ans plus tard, Villegagnon fait venir des calvinistes sur son île, dans l'intention de faire réformer les moeurs de ses hommes, mais cet épisode colonial tourne rapidement au drame sanglant, prélude véritable aux guerres de religion en France. Villegagnon qui semblait acquis aux idées de la Réforme, se reconvertit au catholicisme peu après l'arrivée des pasteurs protestants. Trois calvinistes sont tués, les autres chassés de l'île. Villegagnon lui-même repart pour la France en 1559 et à peine un an plus tard les Portugais, sous le commandement de leur amiral Mem de Sâ, s'emparent du fort. Une communauté française peu nombreuse n'en reste pas moins au Brésil, se mêlant

[1] Le Brésil a été découvert bien avant, en 1500 par le Portugais Pedro Alvarès Cabral. Le premier Français attesté est un certain Paulmier de Gonneville, en 1503.

à la population locale et vivant de commerce le plus souvent, mais l'aventure brésilienne n'aura duré que cinq ans.

Cette aventure a donné lieu au cours du 16 siècle à plusieurs récits de voyages et autres écrits dont les deux les plus célèbres sont – si l'on excepte les *Essais* de Montaigne – ceux de deux témoins oculaires ayant pris part à l'expédition de Villegagnon. Il s'agit des *Singularitez de la France Antarctique autrement nommée Amérique* (1557) rédigées par André Thevet, (1502–1590) cordelier et cosmographe du roi et de *L'Histoire d'un voyage faict en la terre du Brésil* (1578)[2] d'un certain Jean de Léry (1534–1613) calviniste de confession et cordonnier de son état.

En dépit de la condition en apparence modeste de son auteur, devenu entretemps pasteur, *l'Histoire d'un voyage* a été rééditée quatre fois de son vivant[3], et traduite en latin, en hollandais et en anglais. Très appréciée des Philosophes du siècle des Lumières, elle est enfin redécouverte au cours du 20e siècle[4]. *L'Histoire d'un voyage* contient de précieuses informations sur les coutumes, l'organisation sociale, le mode alimentaire, le langage des Indiens et est agrémentée de nombreuses illustrations. Claude Lévi-Strauss prise hautement cette relation qu'il considère comme fondatrice de l'ethnologie, l'appelant dans *Tristes tropiques* « bréviaire de l'ethnologue » et louant « la fraîcheur du regard de Léry »[5].

Tout récemment, en 2001, Jean-Christophe Rufin (1952 –) – médecin engagé dans les causes humanitaires[6] et voyageur par vocation, ambassadeur de France au Sénégal depuis 2007 et élu académicien en 2008 – publie *Rouge Brésil*, un roman s'inspirant de l'épisode évoqué; le roman est immédiatement couronné par le Goncourt du meilleur roman de l'année, et devient populaire au point d'être rapidement et régulièrement réédité en format poche, avant d'être traduit dans plusieurs langues.

Si au premier abord, les deux oeuvres se rejoignent par leur popularité, la distance de quatre siècles, les professions très différentes exercées par les deux auteurs, leur mentalité et leur sensibilité et enfin leur genre, creusent l'écart entre les deux œuvres. Le récit de Léry est un véritable récit de voyage, ayant trait au

[2] Comme principale raison de la publication du livre, écrit dix-huit ans après l'expédition et en pleine guerre civile, Léry invoque son besoin de répondre à André Thevet, dont le livre sur le même sujet est, d'après Léry, «singulierement farci de mensonges ». V. Jean de Léry, *Histoire d'un voyage faict en la terre du Brésil* (1580), Le Livre de Poche, « Bibliothèque classique », 1994, Préface, pp. 63–66 notamment.

[3] Éditions en 1580 (considérablement augmentée), 1585, 1594, 1599–1600.

[4] On connaît également deux éditions latines. Les jésuites s'en servent pour préparer leurs cours de géographie. Cf. Lestringant, *L'Expérience huguenote au Nouveau Monde*, Genève, Droz, 1996, p. 351.

[5] Claude-Lévi Strauss, *Tristes tropiques*, Plon, 1955, p. 86.

[6] Président de l'association humanitaire l'*Action contre la faim*, vice-président de *Médecins sans frontières* pendant trois ans, ayant participé à la mission humanitaire en Bosnie entre autres.

référentiel, à la réalité, prétendant avoir valeur de témoignage, genre factuel, et représentant d'après certains critiques « une autobiographie avant la lettre »[7], alors que celui de Rufin appartient au genre du roman, roman historique, mais fiction tout de même.

Cependant, si l'on y regarde de plus près, le parallèle entre les deux oeuvres paraît entièrement justifié : Rufin, qui a lui-même passé quelques années au Brésil, insiste dans sa postface sur le caractère véridique du roman : « Le plus surprenant dans cette histoire est qu'elle soit vraie.[8] » Ensuite, il confie avoir une dette envers de nombreux auteurs de la Renaissance, parmi lesquels une place de choix revient à Léry, car c'est à la relecture de son oeuvre que Rufin trouve l'idée pour son histoire à lui.

C'est ainsi que l'intrigue principale elle-même trouve sa source dans l'*Histoire d'un voyage* de Léry : l'un des navires emporte : « …….six jeunes garçons, que nous menasmes pour apprendre le language des Sauvages, et cinq jeunes filles avec une femme pour les gouverner… »[9] Rufin se livre à une transposition plus ou moins exacte de ce qu'écrit Léry, et ses deux principaux personnages, Just et Colombe, arrivent en terres du Brésil non pas en compagnie de Léry mais de Villegagnon[10].

Quoi qu'il en soit, des enfants orphelins étaient emmenés au Brésil pour servir d'interprètes et c'est ce qui sert de point de départ à l'histoire de *Rouge Brésil*. Bien plus qu'une évocation des « truchements », nom donné à ces jeunes interprètes, importe l'attrait général de cet épisode mouvementé de colonisation française. Lévy-Strauss d'ailleurs s'en étonne: « Comment se fait-il que personne, à ce jour, n'ait songé à tourner le grand film que mérite l'aventure de Villegagnon telle que Léry l'a racontée ? »[11] Rufin lui fait écho en quelque sorte, en évoquant : « …le caractère extraordinairement riche de cet épisode historique. Toutes les figures qui le peuplent sont héroïques et romanesques[12] ».

C'est sur ces deux dernières notions : l'héroïque et le romanesque que l'on va s'interroger ici. L'héroïque est ici compris dans une des acceptions habituelles de ce mot – propre à l'épopée, mémorable, légendaire – alors que la notion de « romanesque », la signification générique allant de soi dans le cas de *Rouge Brésil*, sera principalement considérée ici dans son acception thématique : elle recouvre une représentation de la « vie affective des personnages et notamment [de] la composante passionnelle de leur vie intérieure » mais également une repré-

[7] F. Lestringant, *op. cit.*, p. 78

[8] Jean-Christophe Rufin, *Rouge Brésil*, Gallimard, Folio, 2001, « A propos des sources de Rouge Brésil », p. 597.

[9] J. de Léry, *op.cit.*, chapitre II, p. 114.

[10] Ces inexactitudes de détail permettent à Rufin de décrire toute l'équipée de Villegagnon.

[11] Dans un entretien avec Dominique-Antoine Grisoni, in Léry, *op. cit.,* p. 14. Mais également dans *Tristes tropiques*, p. 90.

[12] Rufin, *op.cit.*, p. 599.

sentation « des typologies actantielles, physiques et morales par leurs extrêmes », autrement dit une polarisation manichéenne des êtres; puis elle peut également offrir « un contre-modèle de la réalité dans laquelle vit le lecteur », supposer une prolifération des épisodes, ou « la saturation de la diégèse » ainsi que le caractère répétitif et souvent peu plausible de ces mêmes épisodes[13].

La réécriture de *l'Histoire d'un voyage en la terre du Brésil* s'exerce chez Rufin d'abord par le traitement de la matière historique: les événements ayant eu lieu lors de l'expédition et leurs protagonistes sont ici reproduits avec assez de fidélité au texte de Léry.

Le sujet lui-même est hautement romanesque : l'épopée de la traversée de l'Atlantique est centrée sur le destin de deux enfants, prétendument frère et soeur, avec comme épisodes obligés du genre le travestissement de la jeune fille en jeune homme et la méprise sur la parenté des deux jeunes gens ce qui rendra possible leur union à la fin du roman. De ce point de vue l'auteur se rapprochant des *Éthiopiques* d'Héliodore et de la tradition du roman grec et du roman baroque, s'écarte considérablement de Léry, concentré sur l'intérêt ethnographique et décidé d'être fidèle à l'Histoire. Mais, le récit relate également la découverte progressive des terres nouvelles, décrit leur beauté et leur immensité, montre les dangers dont elles regorgent, et témoigne de l'étrangeté de la civilisation qui y est implantée : c'est à ce moment-là que Rufin suit Léry de plus près tout en instaurant un climat héroïque et réussissant à dépayser son lecteur.

Les personnages historiques, le chevalier Villegagnon et André Thevet en l'occurence, qui par le rôle qu'ils jouent dans cette expédition, par l'ampleur, la démesure de leur entreprise, pourraient être promus au rang de héros, sont ici, en tant que ennemis de Léry en matière de religion, évoqués sous des couleurs sombres. Dans le livre de Rufin, le jugement sévère de Léry semble transparaître souvent : Villegagnon, dans les premiers jours du séjour au Brésil tolérant et même favorable à la religion protestante, se révèle être un homme colérique devenant avec le temps véritable dictateur, haï par les colons en raison de sa cruauté. En outre, son comportement, son apparence physique et son accoutrement sont ridicules voire grotesques[14]. C'est en quoi il participe de cet absolu dans lequel vivent les personnages « romanesques », à son pôle négatif, cela va de soi[15]. Thevet, pour sa part, systématiquement attaqué par Léry pour son peu de crédibilité et de connaissances véritables, pour ses calomnies et mensonges, n'est pas épargné par Rufin : c'est un prêtre tourné plutôt vers les intérêts séculiers, imbu de sa science

[13] Dans tout le traitement de la notion du « romanesque » nous nous inspirons des réflexions de Jean-Marie Schaeffer v. son article « Le Romanesque », www.vox-poetica.org/t/leromanesque.htm. Toutes les citations v. art. cité, respectivement pp. 6, 8, 11, 10.

[14] V. les différents défauts de Villegagnon in : Léry, *op. cit.*, pp. 186, 188, 193 etc. Cf. Rufin, *op. cit.*, pp. 200, 256, 333, 443, etc.

[15] Schaeffer établit une typologie du « romanesque blanc » et du « romanesque noir » qui serait applicable ici. *Art. cité*, p. 9.

mais peureux et faible[16]. Léry lui-même, enfin, comme par un effet de mise en abyme en quelque sorte, est discrètement mis en scène par Rufin : « dix artisans protestants, émules de Calvin, vêtus de noir comme les pasteurs et pleins de leur importance : »[17]

Mais c'est surtout dans la représentation du sauvage que s'exerce l'influence de Léry sur Rufin[18], nous semble-t-il. Dans le livre de Thevet, les sauvages sont vus comme « ... sauvages, sans foy, sans loy, sans religion, sans civilité aucune... » [19], le témoignage de Thevet concordant d'ailleurs avec celui de Villegagnon[20], qui, lui, pour comble, les qualifie de « bestes portans la figure humaine ».

Contrairement à eux, Léry s'étonne de la noblesse des sauvages : ils traitent humainement les étrangers et les accueillent dans les rires et la bonne humeur, vivent entièrement nus et libres au coeur de la forêt primitive, « sans crainte ni pudeur », bien loin des fards de la civilisation européenne. Si Léry fait montre d'un certain pessimisme pour ce qui est de la civilisation indienne en mettant en lumière l'impossibilité de rachat et de grâce chez ces peuplades non encore christianisées, il l'est encore plus en ce qui concerne la corruption de la civilisation occidentale, incarnée par les catholiques. Rufin, lui, ne garde dans son roman que des traces de ce dernier pessimisme, d'hostilité même envers le monde occidental tout entier déchiré et meurtri par ses disputes théologiques insensées, même en pleine forêt vierge, contrairement aux Indiens qui vivent en accord avec le monde et la nature. Nouvelle polarisation est ici à l'oeuvre.

L'anthropophagie elle-même est, après quelques réticences de Colombe, personnage principal, jugée comme une « saine pratique »[21] qui relève par ailleurs d'un code de l'honneur – l'on ne mange que ses prisonniers de guerre, tous hommes – et non pas d'une cruauté inhumaine et d'une barbarie gratuite, propres à l'homme occidental. Le mythe du bon sauvage est ici à nouveau corroboré: son utilité première est de dénoncer les travers de la civilisation occidentale[22].

---

[16] Rufin, *op. cit.*, pp. 282, 288 entre autres. Léry, lui, n'insiste que sur le côté mensonger des propos de Thevet. V. *supra*, n° 3.

[17] Rufin, *op. cit.*, pp. 324–325.

[18] Et également sur Montaigne, dans le célèbre essai *Des Cannibales* : « Nous les pouvons donq bien appeler barbares, eu esgard faux regles de la raison, mais non pas eu esgard à nous, qui les surpassons en toute sorte de barbarie. » Michel de Montaigne, *Essais*, Presses Universitaires de France, 1988, I, 31, p. 210.

[19] *Les Singularitez de la France Antarctique*, *autrement nommée Amerique et de plusieurs Terres et Isles decouvertes de nostre temps*, Paris, 1557, p. 51, www.gallica.bnf.fr. Thevet les qualifie d'ailleurs de « canaille », v. *ibid.*, ch. 61, p. 119.

[20] Cf. Lettre de Villegagnon à Calvin du 31 mars 1557: « ... du tout differens de nous en façon de faire et instruction ; sans religion, ny aucune cognoissance d'honnesteté ni de vertu, de ce qui est droit et injuste : en sorte qu'il me venoit en pensée assavoir si nous estions tombez entre des bestes portans la figure humaine. », Léry, *op. cit.*, Préface, p. 69.

[21] Rufin, *op. cit.*, pp. 418. Pour la fascination par le cannibalisme v. *ibid*., p. 473.

[22] Ainsi, les « sauvages » que Montaigne a eu l'occasion de rencontrer à Rouen, s'étonnent-ils du nombre d'indigents dans les rues des villes européennes, tout comme le Turc fraîchement débarqué à Venise. Cf. Montaigne, *op. cit.*, I, 31, p. 213. Cf. pour l'exemple du Turc, F. Lestringant, « Guillaume

Mais le roman de Rufin n'est pas ou ne voudrait pas être un roman à thèse : le mythe du bon sauvage est mis en lumière principalement à travers le point de vue et les agissements du personnage pricipal, qu'est finalement Colombe, enchantée par le monde paradisiaque des Indiens, la découverte de sa propre liberté et nudité, de son authenticité tout compte fait retrouvée.

Même un personnage comme Villegagnon – en dépit de l'injustice dont il fait preuve en jugeant sévèrement les Indiens – n'est pas complètement insensible à l'authenticité des sauvages. Rufin lui fait même dire: « Ce sont des simples. Ils sont doux et beaux comme des dieux antiques. Toute l'humanité de nos pères est là : ce sont des bergers d'Homère, à quelques excès près. »[23] Ce rapprochement avec les mythes homériques et une antiquité très ancienne, tout en étant hautement valorisant pour les « sauvages », est surtout représentatif de la pensée analogique : il exprime un besoin chez l'Européen de se trouver des points de repère par rapport à une réalité encore totalement inconnue, inclassable, insaisissable.

Le romanesque « blanc » exprimé par le sort des protagonistes, Juste et Colombe, l'héroïque dévalorisé par l'indignité de ses prétendus représentants, le contraste entre les deux civilisations accentué à l'extrême : voilà le constat. La leçon suggérée n'est finalement pas celle du relativisme mais du « primitivisme ». Il s'avère qu'à quatre siècles de distance, le rêve occidental d'un Eden retrouvé est toujours d'actualité ; en dépit de son échec, – et même si d'après Rufin « il n'y a ni vainqueur ni vaincu » – l'expédition française au Brésil et ses représentations littéraires, semblent en offrir le témoignage ultime.

BIBLIOGRAPHIE

Jean de Léry, *Histoire d'un voyage faict en la terre du Brésil* (1580), texte établi, présenté et annoté par Frank Lestringant, Le Livre de Poche, « Bibliothèque classique », 1994.

Frank Lestringant, *L'Expérience huguenote au Nouveau Monde*, Genève, Droz, 1996.

Frank Lestringant, « Guillaume Postel et 'l' « obsession turque' », in *Guillaume Postel 1581–1981*. Actes de colloque d'Avranches, Paris, Ed. De la Maisnie-Trédaniel, 1985, pp. 265–298.

Claude Lévi-Strauss, *Tristes tropiques*, Plon, 1955.

Postel et 'l'obsession turque' », in : *Guillaume Postel 1581-1981*. Actes de colloque d'Avranches, Paris, Éd. De la Maisnie-Trédaniel, p. 279.

[23] Rufin, *op. cit*, p. 185. Et Montaigne de renchérir : « Je pense qu'il y a plus de barbarie à manger un homme vivant qu'à le manger mort, à deschirer, par tourmens et par geénes, un corps encore plein de sentiment, [...] (comme nous l'avons, non seulement leu, mais veu de fresche memoire, non entre des ennemis anciens, mais entre des voisins et concitoyens, et, qui pis est, sous pretexte de pieté et de religion), que de le rostir et manger apres qu'il est trespassé. « Montaigne, *op. cit.*, I, 31, p. 209.

Michel de Montaigne, *Essais*, Presses Universitaires de France, 1988, I, 31.

Jean-Christophe Rufin, *Rouge Brésil*, Gallimard, Folio, 2001.

Jean-Marie Schaeffer, « Le romanesque », date de publication : 14/09/2002, in : Site de Vox Poetica [en ligne], http://www.vox-poetica.org/t/leromanesque.htm. Page consultée le 20 septembre 2008.

André Thevet, *Les Singularitez de la France Antarctique*, *autrement nommée Amerique et de plusieurs Terres et Isles decouvertes de nostre temps*, Paris, 1557 sur le site : www.gallica.bnf.fr.

Тамара Валчић-Булић

ФРАНЦУСКА ЕКСПЕДИЦИЈА У БРАЗИЛ – РЕНЕСАНСНА И САВРЕМЕНА СВЕДОЧАНСТВА
(Резиме)

Овај рад инспирисан је слабо познатом епизодом из француске ренесансне историје: француским освајањем Бразила. Оснивање колоније (1555 – 1559) у заливу Гуанабара претвара се у отворени сукоб католика и протестаната који у њему учествују.

У XVI веку најпознатија сведочанства о овом путовању пружају Андре Теве и Жан де Лери; научно занимање двадесетог века побудила је књига Клода Леви-Строса, *Тужни тропи* (1955), а ширу публику је недавно привукао роман Жана-Кристофа Рифена, *Црвени Бразил* (2001).

Кроз поређење романа *Црвени Бразил* у првом реду са Леријевом *Повести о путовању у Бразил*, ауторка настоји да утврди шта је оно што изазива занимање модерног човека: интересовање за националну историју, а нарочито за њене херојске и романескне садржаје, чине се најважнијим елементима, као и привлачна моћ мита о „добром дивљаку“ као израз и оваплоћење западног сна о поновно пронађеном рају.

Кључне речи: Бразил, Лери, Рифен, романескно, мит о добром дивљаку, „примитивизам“.

BIBLID: 0015-1807, 36 (2009), 2 (pp. 115–122)
UDC 821.133.1.09–31 Troa K.

Zorana Krsmanović
Université de Belgrade

LES ÉTUDES MÉDIÉVISTES AUTREFOIS ET AUJOURD'HUI : LE CAS DE L'HOSTILITÉ DE CHRÉTIEN DE TROYES ENVERS LE MYTHE DE TRISTAN

Ce travail se propose d'examiner l'évolution dans la critique médiéviste de l'étude des relations de l'œuvre de Chrétien de Troyes et le mythe de Tristan. Selon nous, il est possible de distinguer deux groupes de critiques, dont les approches méthodologiques sont le plus souvent opposées, sans que cela ne signifie néanmoins que leurs résultats soient toujours incompatibles.

Le mythe de Tristan dans les œuvres de Chrétien de Troyes engage totalement, tant sur le plan éthique que sur le plan esthétique, l'écrivain et son public. C'est la raison qui explique l'intérêt qu'il a suscité auprès des critiques pendant plus d'un siècle. Les questions qui ont incité les recherches dans ce domaine étaient nombreuses. Les érudits voulaient examiner, et au début surtout expliquer, ce à quoi le poète-romancier à réagi dans ses œuvres inspirées par la matière tristanienne, quelles versions de l'histoire l'ont inspiré, quel est le rôle des emprunts aux romans de Tristan, ainsi que le sens qu'il est possible d'en dégager. La première question, qui a déclenché ce dialogue controversé des médiévistes, fut celle de connaître l'attitude de l'écrivain envers ses sources tristaniennes.

Nous nous proposons d'examiner l'évolution des approches médiévistes concernant le problème de l'hostilité de Chrétien de Troyes envers le mythe de Tristan. Vu le grand nombre d'études consacrées à ce sujet, nous n'avons retenu pour étayer notre analyse que celles qui, à notre avis, ont eu le plus d'influence sur le choix des stratégies interprétatives. Nous distinguerons deux groupes de critiques, celui dit des « traditionnels », dont les représentants choisis sont Jean Frappier et A. G. Van Hamel, et celui des « modernes », représenté par Alexandre Micha, Renée L. Curtis et Joan Tasker Grimbert. Etant donné que notre travail s'intéresse à une question concrète, qui n'épuise pas la problématique complexe des relations des œuvres de Chrétien de Troyes et des romans de Tristan, nous avons choisi de nous appuyer sur les recherches suivantes: J. Frappier, *Chrétien de Troyes. L'Homme et l'œuvre* (1957), A. G. Van Hamel, « *Cligès* et Tristan » (1904), A. Micha, « Tristan et Cligès » (1952), R. L. Curtis, « The Validity of Fénice's Criticism of Tristan and Iseut in Chrétien's *Cligès* » (1989) et J. Tasker

Grimbert, « On Fenice's Vain Attempts to Revise a Romantic Archetype and Chrétien's Fabled Hostility to the Tristan Legend » (2001).

Le point de départ d'une grande majorité de critiques traditionnels est l'étude de J. Frappier. Celui-ci considère que Chrétien de Troyes est indéniablement un écrivain moraliste qui écrit pour la société courtoise: « une attitude critique, sinon hostile, à l'égard de l'œuvre fameuse » est déjà perceptible dans son premier roman, *Erec et Enide*, et dans une de ses chansons courtoises, où l'auteur oppose deux conceptions de l'amour: l'une qui repose sur le choix volontaire de l'être aimé et l'autre sur le désir d'une passion fatale, symbolisée dans le *Tristan* par la potion magique.[1] Il explique ces deux conceptions opposées de l'amour par la « conviction personnelle » de l'auteur, exprimée dans la bouche de son personnage – porte-parole, Fénice. [2] C'est ainsi que s'éclaire partiellement la signification de l'œuvre et sa valeur d'enseignement. J. Frappier trouve la preuve de la condamnation du mythe de Tristan dans le personnage de Fénice dans *Cligès*. Dans les mêmes circonstances qu'Iseut, soumise à la fatalité, cette héroïne « de la liberté intérieure » refuse de se conduire comme elle, lutte contre les contraintes extérieures, n'accepte pas le partage du cœur et du corps entre son amant et son époux et demeure maîtresse de sa destinée. Sa conduite démontre l'autonomie de sa volonté et « se rattache à l'éthique courtoise ».[3]

En ce qui concerne l'originalité des romans de Chrétien de Troyes, Frappier souligne que le romancier « recommande le mariage d'amour comme la solution la meilleure et la plus harmonieuse » et réussit à concilier le libre choix des individus et le respect des lois sociales.[4]

Chrétien de Troyes, moraliste, psychologue subtil, rival littéraire et apologue du mariage d'amour, a écrit un roman qui imite le *Tristan* de Thomas, en a emprunté et combiné les éléments divers « pour aboutir à l'illustration d'un *sen* où se manifeste l'hostilité au *Tristan* ».[5] C'est le cas de *Cligès*, où il a eu besoin « d'une riposte totale cette fois, pour en finir avec Tristan et Iseut ».[6] Le sens de ce nouveau roman, qu'il qualifie de version revue et corrigée du *Tristan* de Thomas, est « compatible avec les valeurs courtoises ».[7]

Encore plus que Frappier, Van Hamel idéalise le personnage de Fénice, en la désignant comme « honnête », pour prouver que Chrétien a mis en accord le comportement de l'héroïne avec ses propres théories.[8] Dans la première partie du *Cligès* il vise le comportement des amoureux, et dans la deuxième partie la

[1] Frappier, J., *Chrétien de Troyes. L'Homme et l'œuvre*, Paris, Hatier-Boivin, 1957, p. 107.
[2] *Idem*, p. 72.
[3] *Idem*, p. 115.
[4] *Idem*, pp. 218–219.
[5] *Idem*, p. 114.
[6] *Idem*, p. 108.
[7] *Idem*, p. 108, 107.
[8] Van Hamel, A. G., « *Cligès* et Tristan », Romania, 33, 1904, pp. 476–477.

manière dont l'amour vrai entre dans le cœur.[9] Pourtant, Van Hamel remarque à plusieurs reprises, comme certains auteurs modernes, que Fénice est avant tout un personnage romanesque, d'où le soin du romancier (et d'elle-même) pour sa réputation littéraire, qui est opposée à celle d'Iseut.[10] Il tire ainsi l'attention à l'aspect littéraire de l'œuvre et dévalorise la thèse de Frappier, tout en admettant que Fénice représente le porte-parole du romancier.

Son idée principale concerne le débat littéraire: sous l'impression du succès du *Tristan* de Thomas et d'une autre version de la légende, Chrétien voulait opposer à cette histoire une autre, « en concordance avec ses propres idées et convictions », ne s'éloignant pas des données que lui offre le roman de Thomas; c'est ainsi qu'il crée son roman qui en est à la fois une imitation et une critique.[11] D'après Van Hamel, Chrétien reste cependant moraliste, et le problème tristanien qu'il essaye de résoudre dans ses romans est « moral autant que littéraire ».[12]

Van Hamel trouve les preuves qui doivent confirmer son hypothèse concernant *Cligès* dans d'autres textes de Chrétien.[13] Son « *Marc* perdu » serait probablement le premier Anti-Tristan. Dans les chansons courtoises Chrétien critique les idées du *Tristan* qui concernent la nature de l'amour, tandis que dans son roman *Lancelot* il aborde un peu contre son gré un sujet qui ressemble beaucoup à celui de Tristan – l'amour adultère.

A. Micha critique et met en question la thèse de l'hostilité de Chrétien envers la matière tristanienne, dont il voulait diminuer l'importance en écrivant ses romans. Cet auteur rejette les thèses d'un Anti-Tristan, soutenues par Foerster et Van Hamel. Chrétien n'écrivit pas l'œuvre frivole sur Tristan et Iseut parce qu'il était obligé de le faire, et cela ne le poussa pas à écrire un nouveau roman, *Cligès*, où son goût pouvait se manifester et effacer l'effet moral de son œuvre manquée sur Tristan.[14] Selon lui, Chrétien s'inspire de son œuvre tristanesque dans *Cligès* et *Erec et Enide*, mais il connaît et utilise la version dite commune et celle de Thomas, à qui il donne plus spécialement la réplique.[15]

Micha affirme que Fénice n'est pas le porte-parole du romancier et que les deux personnages principaux ne sont pas moralement irréprochables; s'ils l'avaient été, ce roman aurait représenté une critique du *Tristan*.[16] Il faut aussi rejeter l'interprétation du *Cligès* comme version remaniée et corrigée du *Tristan*. L'opposition de Micha aux opinions traditionnelles se voit le mieux dans son refus de considérer *Cligès* comme un roman courtois :

[9] *Idem*, p. 469.
[10] *Idem*, pp. 466–467.
[11] *Idem*, p. 474.
[12] *Idem*, p. 473.
[13] *Idem*, pp. 487–489.
[14] Micha, A., « Tristan et Cligès », *Neophilologus*, 36, 1952, p. 4.
[15] *Idem*.
[16] *Idem*, p. 5.

> Mais ce n'est en aucune façon la condamnation de l'adultère mondain, mis à mode par l'amour courtois. (…) Le partage de la femme entre l'amant et le mari a dû choquer les contemporaines de Chrétien: le philtre d'abord, puis la mort du mari, offrent une échappatoire. Et cependant le roman de Chrétien, simple retouche apportée au *Tristan*, reste presque sur toute la ligne en marge de l'authentique courtoisie.[17]

Ce roman ne représente pas le code courtois: Fénice n'est pas la dame inaccessible, leur adultère n'a pas de valeur en soi, et le dénouement du roman qui finit par le mariage et le plus anti-courtois imaginable.[18] En affirmant que Chrétien a un fort penchant pour le mariage (si l'on en excepte *Lancelot*) et pour la fin heureuse de l'aventure de ses héros, Micha se rapproche de la critique traditionnelle: « Seule la *Charrette*, roman authentiquement courtois et dont le sujet a été imposé à Chrétien, fait exception. Le mariage, union des âmes et des cœurs, telle est la grande idée de Chrétien dès *Erec* ».[19] Le plus grand mérite de Micha est d'avoir remarqué que certains critiques ont négligé le contexte en analysant les protestations de Fénice.[20]

A la différence de ces auteurs, R. L. Curtis doute que Chrétien de Troyes ait suivi de près le modèle tristanesque. Elle analyse en détail les trois références aux *Tristans* de Béroul et de Thomas dans *Cligès* et leurs liens avec les romans de Tristan disponibles et s'interroge sur ce qui les a inspirés.[21]

D'abord, elle souligne que Fénice est le seul personnage qui fait des allusions à l'histoire de Tristan: sa préoccupation primordiale est d'éviter le *qu'en dira-t-on*. Comme le texte de Béroul, le roman de Thomas ne contient pas l'idée du dédain et du blâme de l'entourage vis-à-vis des amants, et l'amour de Tristan et Iseut n'y est pas déshonorable et honteux.[22] Ensuite, en refusant le partage du cœur et du corps Fénice ne condamne qu'Iseut, et non le couple adultère.[23] Curtis en tire la conclusion que sa condamnation du comportement d'Iseut ne provient pas d'une référence proche aux romans de Tristan.

Curtis, arguments à l'appui, réfute certaines idées des critiques traditionnelles: a) la thèse de l'exaltation des valeurs courtoises dans *Cligès*; b) la thèse de Fénice porte-parole du poète; c) la thèse de Chrétien de Troyes moraliste.[24] Ce n'est pas l'adultère en tant que telle que Fénice condamne, mais plutôt le fait que Tristan et Iseut n'ont pas réussi à préserver le secret de leur liaison. En outre, l'adultère est parfaitement acceptable pour les femmes de la société courtoise, comme Marie de France, contemporaine de Chrétien de Troyes, si une jeune

[17] *Idem*, pp. 7–8.

[18] *Idem*, p. 8.

[19] *Idem*, p. 9.

[20] *Idem*, pp. 5–6.

[21] Curtis, Renée L., « The Validity of Fénice's Criticism of Tristan and Iseut in Chrétien's *Cligès* », *Bulletin Bibliographique de la Société internationale arthurienne*, 41, 1989, p. 293.

[22] *Idem*, p. 297.

[23] *Idem*.

[24] La nomination des opinions que Curtis critique est notre.

femme est mariée à un homme plus âgé. Dans ce cas, il est difficilement possible de « disculper » Fénice, vu que son époux Alis est jeune.[25] Elle démontre que la résolution de Fénice de ne pas partager le cœur et le corps entre son amant et son mari ne respecte pas les conventions de l'amour courtois.[26] Les arguments qui s'attaquent à la thèse de Fénice porte-parole du romancier moraliste sont plus nombreux. D'abord, l'ironie est liée au « programme » ou l'intention de Fénice. La fin du roman, qui la montre comme la fameuse impératrice adultère, témoigne non seulement de l'échec de ses efforts d'éviter la réputation d'Iseut, mais aussi de l'ironie du narrateur. Curtis remarque aussi une condamnation implicite de l'amour vécu dans l'isolement et de ses effets dans les romans *Erec et Enide* et *Cligès* de Chrétien de Troyes. La mort d'Alis est la conséquence de la fausse mort et de la trahison de sa femme. De plus, un personnage si immoral, sans scrupules et trompeur n'est pas celui que Chrétien aurait choisi pour son porte-parole.[27] Si Chrétien de Troyes avait sérieusement voulu résoudre ou traiter la question de l'adultère héritée des romans de Tristan, il aurait sans doute choisi une solution plus réaliste. La solution qu'il a choisie (la potion magique), ainsi que le sourire ironique de l'auteur, suggèrent qu'il n'y a pas de solution.[28]

J. Tasker Grimbert réexamine la question de l'hostilité de Chrétien envers la conception de l'amour de Tristan et Iseut, laquelle est, selon ses propres mots, « un peu trop facilement acceptée parmi les érudits ».[29]

Elle souligne que le défaut principal de l'interprétation de Frappier est d'avoir négligé l'ironie de l'auteur.[30] Elle s'attaque à deux hypothèses de Frappier, celle de Fénice porte-parole, et celle du choix libre et conscient de l'être aimé.[31] Grimbert est d'accord avec Frappier sur le fait que le lien entre « la volonté et la liberté des amants » est paradoxal, mais leurs interprétations de ce phénomène sont différentes. Elle relève les indices d'une similitude du processus de la naissance de l'amour dans *Cligès* et les romans de Tristan, alors que cet auteur, comme tant d'autres, y trouvait une opposition marquée.[32]

Cet auteur estime que Frappier a négligé le contexte des monologues où Alexandre et Soredamors déclarent qu'ils veulent aimer.[33] Cette déclaration ne traduit pas le libre arbitre des amoureux, mais plutôt la volonté de se soumettre à la « volonté » de l'amour et de supporter son « assaut ». C'est la beauté qui

[25] *Idem*, p. 298.
[26] *Idem*, p. 299.
[27] *Idem*.
[28] *Idem*, p. 300.
[29] Tasker-Grimbert, J., « On Fénice's Vain Attempts to revise a Romantic Archetype and on Chrétien de Troyes's Fabled Hostility to the Tristan Legend », Reassessing the Heroine in Medieval French Literature, ed. K.M. Krause, Gainesville, 2001, p. 87.
[30] *Idem*, p. 89.
[31] *Idem*.
[32] *Idem*, p. 90.
[33] *Idem*.

joue le rôle principal dans le processus de la naissance de l'amour, et cela est encore plus visible dans le cas de Fénice et Cligès.[34] Une situation semblable se retrouve dans les deux chansons courtoises de Chrétien auxquelles elle consacre un autre article.[35]

Elle conteste également l'idée tenace, héritée de la critique traditionnelle, selon laquelle le couple amoureux Cligès – Fénice se comporte selon leur libre arbitre, à la différence de Tristan et Iseut. Le processus de la naissance de leur amour n'est pas essentiellement différent, dont témoigne le troisième couple amoureux – Soredamors et Alexandre. Dans tous les trois cas, l'amour naît spontanément, et les critiques anciens et modernes s'accordent sur ce point. Bien que les critiques modernes refusent de parler de la relation de *Tristan* et *Cligès* en termes de contraste, ils reconnaissent cette idée de la conciliation de la volonté et de la liberté.[36] D'après Grimbert, une analyse détaillée des textes démontre l'incompatibilité de ces deux thèses, celles du choix libre et de l'amour né spontanément grâce à la beauté de l'être aimé.

Les réminiscences sur l'histoire de Tristan et Iseut ont des rôles multiples dans les romans et les chansons de Chrétien de Troyes, qui était tout à fait conscient de l'importance de l'intercommunication des textes littéraires.

Les études traditionnelles visent à expliquer le problème de l'insertion du mythe tristanien dans l'œuvre de Chrétien de Troyes à partir de la psychologie de l'auteur, de son attitude éthique (la question de l'adultère) et des données culturelles et sociales liées à la vie littéraire du XII^{e} siècle (l'amour et le mariage dans les sociétés courtoises). Ces auteurs emploient le plus souvent des approches basées sur l'histoire littéraire et les sciences humaines, comme la psychologie et l'anthropologie. Loin d'ignorer les textes mêmes, il arrive souvent que les références textuelles ne leur soient pas primordiales. Néanmoins, il se trouve dans ce groupe beaucoup d'auteurs qui examinent la littérarité, et dont certaines idées et conclusions se rapprochent de celles des critiques modernes.

Les critiques nouvelles se fondent sur des approches herméneutiques qui reposent sur une lecture attentive des textes. Au lieu d'expliquer, ces auteurs interprètent les jeux intertextuels et les procédés de transposition et de transformation de la matière tristanienne dans l'œuvre de Chrétien de Troyes. Leurs méthodes sont intertextuelles, thématiques, structuralistes, narratologiques, poétiques et sémiotiques. Un grand nombre d'auteurs renonce à émettre des hypothèses qui réclament des preuves difficiles à trouver dans les textes existants.

Personne ne peut affirmer avec certitude qu'il y avait une hostilité personnelle de Chrétien de Troyes envers le mythe de Tristan. Si nous parlons de littérature, le poète-narrateur n'est sûrement pas contre l'amour – passion de Tristan et Iseut,

[34] *Idem*, p. 93.

[35] Tasker-Grimbert, J., « Cligés and the Chansons: a Slave to Love », *A Companion to Chrétien de Troyes*, ed. N. J. Lacy and J. T. Grimbert, Woodbridge, Brewer, 2005, pp. 120–136.

[36] *Idem*, p. 94.

même si une réaction, plutôt qu'une critique, semble se dégager de son rire et son ironie. Nous sommes d'avis que la critique traditionnelle s'intéressait moins à l'esthétique qu'à l'éthique, ce qui est son principal défaut. La majorité des critiques traditionnels a eu tort de souligner la part de l'auteur dans ses œuvres. Un lieu commun des critiques traditionnels est de prétendre que Chrétien a un penchant marqué pour les amours qui mènent au mariage. *Cligès* serait l'exemple parfait de cette attitude personnelle du romancier. Certains critiques modernes dénoncent cette idée, en suggérant que l'auteur de ce roman exalte l'adultère, et non le mariage. Dans son article sur l'amour et la chevalerie dans l'œuvre de ce romancier Yves Ferroul souligne le désaccord entre la « théorie » et les faits dans les textes. [37] D'autres auteurs combattront l'opinion selon laquelle Chrétien de Troyes prône des mariages d'amour et proclameront l'exaltation de l'adultère tant dans *Cligès* que dans *Lancelot*, et ils auront raison. Il suffit de se rappeler les propos de la reine adultère Guenièvre sur l'honnêteté du mariage d'amour dans *Cligès* pour relever l'ironie du narrateur, et, peut-être, de l'auteur.

Il ne nous reste qu'à essayer de trouver les preuves manquantes, surtout le conte ou le roman perdu *Du roi Marc et d'Iseut la blonde*. À l'heure actuelle, il faut se fier aux textes dans leurs contextes, et non les « adapter » afin de créer une théorie. Les œuvres existantes suggèrent fortement que Chrétien de Troyes démythifia le mythe tristanien, ainsi que le mythe chevaleresque pour introduire deux mythes nouveaux – le mythe de l'utopie courtoise, dont le représentant le plus explicite est *Lancelot,* et le mythe du Graal dans son dernier roman *Perceval*.

LITTÉRATURE

C. De Troyes, *Romans* suivis des *Chansons*, avec, en appendice, *Philomena*, éd. et trad.

J. M. Fritz, Ch. Méla, O. Collet, D. F. Hult et M.-Cl. Zai, sous la dir. de M. Zink, Paris, Livre de Poche, 1994.

Tristan et Yseut, éd. et trad. R. Boyer, D. Buschinger, A. Crépin, M. Demaules, R. Pérennec, D. Poirion, J. Risset, I. Short, W. Spiewok et H. Voisine-Jechova, sous la dir. de C. Marchello-Nizia, Paris, Gallimard, 1995.

E. Baumgartner, *Tristan et Iseut*, Paris, Ellipses, 2001.

E. Baumgartner, E. *Tristan et Iseut*. *De la légende aux récits en vers*, Paris, PUF, 1987.

J. Chocheyras, « Chrétien de Troyes et Tristan, une nouvelle approche », *Tristan- Tristrant, Mélanges Danielle Buschinger*, Greifswald, Reineke Verlag, 1996.

[37] Ferroul, Y., « La dérision de l'amour », *Littéraires*, 5, Paris, 1995, p. 149-159.

R. Curtis, « The Validity of Fénice's Criticism of Tristan et Yseut in Chrétien's *Cligès* », *Bulletin bibliographique de la Société internationale arthurienne*, 41, 1989.

Y. Ferroul, « La dérision de l'amour », *Littéraires*, 5, Paris, 1995.

J. Frappier, *Chrétien de Troyes: l'homme et l'œuvre*, Paris, Hatier – Boivin, 1957.

M. Freeman, « Cligès », *The Romances of Chrétien de Troyes*, ed. D. Kelly, Lexington, French Forum, 1985.

M. Freeman, « Transpositions structurelles et intertextualité: le *Cligès* de Chrétien », *Littérature*, 41, 1981.

P. Gallais, *Genèse du roman occidental. Essais sur Tristan et Iseut et son modèle persan,* Paris, Tête de Feuilles, Sirac, 1974.

P. Haidu, « Au début du roman, l'ironie », *Poétique*, 36, Paris, 1978.

P. Lonigan, « The Cligès and the Tristan Legend », in: *Studi francesi*, 52, Torino, 1974.

A. Micha, « Tristan et Cligès », *Neophilologus*, 36, Djakarta, 1952.

J. Tasker-Grimbert, « Cligés and the Chansons: a Slave to Love », *A Companion to Chrétien de Troyes*, ed. N. J. Lacy and J. T. Grimbert, Woodbridge, Brewer, 2005.

J. Tasker-Grimbert, « On Fénice's Vain Attempts to revise a Romantic Archetype and on Chrétien de Troyes's Fabled Hostility to the Tristan Legend », *Reassessing the Heroine in Medieval French Literature*, ed. K. M. Krause, Gainesville, 2001.

A. G. Van Hamel, « Cligès et Tristan », *Romania*, 33, Paris, 1904.

Зорана Крсмановић

МЕДИЈЕВИСТИЧКЕ СТУДИЈЕ НЕКАД И САД:
ПИТАЊЕ АУТОРОВОГ НЕПРИЈАТЕЉСТВА ПРЕМА МИТУ О ТРИСТАНУ
(Резиме)

Мит о Тристану и Изолди у делу Кретјена де Троа дуго је предмет медијевистичких изучавања. Док су старији истраживачи настојали да објасне нова значења овог мита трагајући за пишчевим ставом или моралном поуком, новији изучаваоци су се бавили могућностима тумачења и односима текста и контекста.

Теорије комуникације и теорије рецепције, по нашем мишљењу, пружају могућност да се романи Кретјена де Троа посматрају као отворена дела, чија се значења стварају у интеракцији са читаоцима, односно, када је реч о Средњем веку, са слушаоцима. Из ове перспективе, питање ауторовог непријатељства према миту о Тристану губи на значају.

Кључне речи: мит, медијевистичке студије, роман о Тристану, рецепција.

BIBLID: 0015-1807, 36 (2009), 2 (pp. 123–131)
UDC 821.133.1.09-31 Kundera M.
821.162.3.09-31 Kundera M.

Katarina Melić
Université de Kragujevac

LES (RÉ)ÉCRITURES DE L'HISTOIRE DANS *LE LIVRE DU RIRE ET DE L'OUBLI* ET *L'INSOUTENABLE LÉGÈRETÉ DE L'ÊTRE* DE MILAN KUNDERA

Il s'agit dans cet article d'étudier les différentes stratégies employées par la fiction postmoderne pour interroger la représentation de l'Histoire. Notre approche consiste à montrer qu'en brouillant les limites entre l'Histoire et la fiction, le privé et le public, la fiction postmoderne parvient à créer un espace pour les histoires/Histoires qui pourra ainsi être interrogé et repensé. Milan Kundera se sert de la fiction pour interroger et commenter comment l'Histoire officielle tchèque a ***été délibérément oblitérée.***

Penser à l'Histoire, se penser dans l'Histoire, repenser l'Histoire ou même se situer historiquement pour interroger comme sujet écrivant sont des constantes qui apparaissent dans plusieurs romans historiques postmodernes. Le discours de l'Histoire est soumis à une remise en cause fondamentale à l'intérieur même de la fiction.

Ce phénomène, selon lequel le roman interroge un de nos grands savoirs, est intéressant dans la mesure où il met en évidence une fonction importante entre les discours théoriques et romanesques. Il s'effectue un croisement significatif entre la théorie et la fiction. C'est le cas dans le roman historique postmoderne qui dit en d'autres mots – ceux qu'on appelle fictifs – et en utilisant d'autres stratégies narratives qui lui sont propres – stratégies dites non scientifiques – l'essentiel de la pensée historiographique récente. La renarrativisation du texte, c'est-à-dire l'effort de construire de nouveau des récits est la caractéristique la plus importante du courant postmoderne, et la tentative la plus massive a lieu ces derniers temps du côté du roman historique.

Le roman historique postmoderne est un roman qui, tout en possédant des traits formels postmodernes, a une dimension historique qui est problématisée à l'intérieur de l'œuvre. La question de Roland Barthes : « Peut-on opposer le récit fictif au récit historique ? »[1] à la lumière de ce qu'on appelle la condition postmoderne, est capitale parce qu'elle remet en question la légitimation d'un

[1] Roland Barthes, « Le discours de l'Histoire », *Poétique,* no 49, février 82, p.13.

des grands récits qui est celui de l'Histoire, et c'est cette remise en question du statut du discours de l'Histoire, dans la mesure où l'Histoire dans le roman prend la forme discursive d'une histoire parmi tant d'autres, qui caractérise le roman historique postmoderne. L'Histoire en tant que métarécit est rejetée, elle n'est plus une croyance universelle. On insiste sur le fait qu'il impossible de cerner la version définitive du passé historique. Les narrateurs des romans historiques postmoderne lancent un défi à la notion même de l'Histoire. Ils problématisent le passé en offrant leurs versions comme des alternatives aux interprétations supposément justifiées par les outils de recherche de l'historien tels les photographies, les dossiers d'archive, les documents officiels, etc. La frontière entre la fiction et l'Histoire, le privé et le public tend à se perdre.

Nous nous proposons de voir comment Milan Kundera dans deux de ses romans, *Le livre du rire et de l'oubli*[2] et *L'insoutenable légèreté de l'être*[3], a recours à la fiction pour montrer comment l'Histoire a été délibérement oblitérée, plus précisément lors de l'invasion soviétique en Tchécoslovaquie en 1968. Les thèmes de silence, d'oubli et d'absence sont présents dans les deux romans pour témoigner des silences et des absences délibérés dans l'Histoire. Nous suggérons que la fiction postmoderne comme celle de Kundera, par le recours à la fragmentation, l'intertextualité, l'aphasie, l'amnésie, défie les silences des structures hiérarchiques du discours.

Linda Hutcheon désigne des romans postmodernes comme *Le livre du rire et de* l'oubli et *L'insoutenable légèreté de l'être* comme des œuvres appartenant à la métafiction historiographique, puisque ces romans montrent que la notion de frontière claire entre le fictionnel et le factuel n'est plus tenable. Dans ces deux romans, Kundera explore les modes de représentation des histoires de la Tchécoslovaquie en utilisant des références intertextuelles de nature historique. En essayant de récupérer « la lutte contre l'oubli », Kundera nous dit dans ces deux romans qu'un peuple ou un pays sans histoire ne peut que s'estomper. Toute l'entreprise de Kundera déclare la guerre à ceux qui, dans les labyrinthes et laboratoires de l'Histoire, retouchent ainsi les photos, les documents, quand ils ne changent pas les noms des rues dans les villes :

> La rue où est née Tamina s'appelait rue Schwerinova. C'était pendant la guerre et Prague était occupée par les Allemands. Son père est né avenue Tchernokostelecka – avenue de l'église noire. C'était sous l'Autriche-Hongrie. Sa mère s'est installée chez son père avenue du Maréchal-Foch. C'était après la guerre de 14–18. Tamina avait passé son enfance avenue Staline et c'est avenue Vinohrady que son mari l'a cherchée pour la conduire à son nouveau foyer. Pourtant, c'était toujours la même

[2] Milan Kundera, *Le livre du rire et de l'oubli,* Paris, Gallimard, 1978. Dorénavant, je mettrai les pages citées entre parentheses à la fin de chaque citation après le titre abrégé (LRO).

[3] Milan Kundera, *L'insoutenable légèreté de l'être,* Paris, Gallimard, 1989. Dorénavant, je mettrai les pages citées entre parentheses à la fin de chaque citation après le titre abrégé (ILE).

> rue, on lui changeait seulement le nom, sans cesse, on lui lavait le cerveau pour l'abêtir. (LRO, 242–243)

Dans *L'insoutenable légèreté de l'être*, les personnages principaux, visitant une ville d'eaux, s'aperçoivent que les noms des rues ont été non seulement changés après l'invasion soviétique, mais que ces rues ont été rebaptisées de noms russes. Le nom, explique le narrateur, représente la continuité avec le passé; les rues, les gens sans nom sont des rues, des gens sans passé, et par là, plus malléables et assimilables aux différents contextes historiques et politiques. L'amnésie historique fonctionne ici comme anamnèse. Une autre histoire s'écrit sur le palimpseste de l'histoire tchèque, et elle y laisse des traces résiduelles qui permettent par la suite de tirer et défiler le fil de l'Histoire, de l'écrire et réécrire.

L'individu face à l'Histoire, l'un des objets principaux de l'interrogation kundérienne permet de télescoper les sphères privée et publique, totalitaire et politique, et de suivre la lente route de disparition entre ces domaines. Kundera souligne la proximité des mécanismes psychiques de ses personnages avec les mécanismes historiques. Il montre aussi comment l'Histoire elle-même perd ses contours pour ne devenir qu'un simple « point sans dimension », espace situé au-delà de l'Histoire.

Au nom d'un avenir meilleur, on détruit le passé, on fait perdre au peuple la mémoire de ce qui lui reste de croyances, d'habitudes, de traditions culturelles et on maquille le présent. L'effort de l'occupant soviétique d'usurper l'histoire tchécoslovaque est évident dans l'évocation répétitive du licenciement de cent quarante-cinq historiens tchèques des universités et des instituts scientifiques. On mine l'identité de la nation afin de l'assimiler plus facilement à la culture soviétique:

> Pour liquider les peuples, disait Hübl, on commence par leur enlever la mémoire. On détruit leurs livres, leur culture, leur histoire. Et quelqu'un d'autre leur écrit d'autres livres, leur donne une autre culture et leur invente une autre Histoire. Ensuite, le peuple commence lentement à oublier ce qu'il est et ce qu'il était. Le monde autour de lui l'oublie encore plus vite. (LRO, 244)

En effaçant les traces du passé, le pouvoir lobotomise l'esprit du peuple, et le peuple perd son identité. Et c'est pourquoi il doit y avoir une mémoire qui préserve le passé culturel d'un peuple de l'oubli organisé, de l'oubli totalitaire.

Comme il fait l'identité des peoples, le passé, quand il n'est pas trafiqué, fait aussi l'identité des individus. Deux parties du roman *Livre du rire et l'oubli* portent le même titre: « Lettres perdues ». Dans la première, Tamina, toute dans la mémoire de son amour passé, veut récupérer d'anciennes lettres laissées à Prague après son départ en exil. Ces lettres lui ont été écrites par son mari aux premiers temps de leur amour. Elle se cramponne à ce besoin de récupérer ces lettres dans sa chute dans l'oubli dans l'espoir de conserver intact le souvenir de

son mari défunt. Elle sait que l'oubli signifierait la dissolution de sa personne. Mirek, au contraire, dans la deuxième partie, veut, lui auss,i récupérer des lettres qui sont le témoignage de son amour immature pour une communiste orthodoxe afin de les détruire car ces lettres ne correspondent pas à l'image d'adversaire du régime totalitaire.

Dans l'exemple suivant du roman *Le Livre du rire et de l'oubli,* nous allons voir que, outre les retouches que fait l'Histoire comme le montre l'épisode de la toque de Clementis prêtée à Gottwald, il peut y avoir aussi les retouches que l'on fait sur l'Histoire. Une autre histoire s'écrit sur le palimpseste de l'histoire officielle tchèque dont il ne reste que des traces résiduelles: du ministre Clementis, pendu pour trahison et gommé des archives, subsiste seule sur les photos officielles la toque de fourrure qu'il avait prêtée à son voisin.

« On est en 1971 et Mirek dit: la lutte de l'homme contre le pouvoir est la lutte de la mémoire contre l'oubli. » (LRO, 14) Pourtant, c'est le même Mirek qui mettra tout en oeuvre pour infliger à sa propre histoire privée la même mutilation. C'est un intellectuel, ancien communiste devenu dissident passionné après l'invasion soviétique. Pendant ses années de dissidence, il a tenu un journal, rédigé les comptes-rendus des réunions secrètes, conservé sa correspondance faisant prevue d' imprudence. Pourtant, le temps et la situation politique aidant, il décide de se défaire de ces documents car « la constitution, il est vrai, garantit la liberté de parole, mais les lois punissent tout ce qui peut être qualifié d'atteinte à la sécurité de l'Etat. On ne sait jamais quand l'Etat va se mettre à crier que cette parole-ci ou cette parole-là attente à sa sécurité. » (LRO, 15) Il décide alors de cacher ces documents, mais auparavant, il veut régler une affaire avec une ancienne maîtresse, Zdena. Il veut récupérer toutes les lettres qu'il lui a écrites autrefois. Il lui rend visite, mais cette tentative s'avère vaine. Il faut préciser que Zdena est toujours restée conforme à la ligne de conduite prescrite par le Parti et fidèle à l'image d'un monde idéal. Mirek veut rayer de son passé Zdena parce qu'elle est restée communiste et laide. Il s'efforce lui aussi d'oublier son passé, de réécrire son histoire personnelle de manière à la rendre digne de sa nouvelle identité héroïque de dissident. Il a honte de son ancienne maîtresse dont la loyauté ridicule envers le Parti et sa laideur physique lui rappellent la médiocrité esthétique de sa jeunesse. Seule doit subsister la mémoire des beaux moments: les moments les moins glorieux, les moins dignes doivent être biffés pour que son histoire privée puisse devenir le récit d'un destin brillant par « sa grandeur, sa clarté, sa beauté, son style et son sens intelligible » (LRO, 18). Il se refait un passé à la hauteur de ses aspirations; il exclut les hésitations, les ratés, les affaissements, les passages à vide. Il devient semblable à ceux qui gomment l'Histoire officielle; on retouche aussi bien la petite histoire que la grande Histoire. Il réécrit l'Histoire exactement comme le parti communiste, comme tous les partis politiques, comme tous les peuples, comme l'homme. En détruisant les images d'autrefois, il veut réécrire son passé afin de devenir – illusion dérisoire et grotesque – maître de son avenir.

En rentrant chez lui, il trouve des inspecteurs en train de fouiller son appartement à la recherche de papiers compromettants. Il est arrêté et mis en prison,ce qui ne lui déplait pas vraiment. Mirek veut s'inscrire dans le récit de l'Histoire comme une tache qui va gâcher les pages de ce récit :

> Ils voulaient effacer de la mémoire des centaines de milliers de vies pour qu'il ne reste que le seul temps immaculé de l'idylle immaculée. Mais sur cette idylle, Mirek va se poser de tout son corps, comme une tache. (LRO 44)

Paradoxe : en tentant d'effacer une trace, Mirek dans sa prison devient une trace à son tour.

Dans ce roman, Kundera décrit l'irruption de l'Histoire dans la vie publique et dans la vie privée. En Tchécoslovaquie, les communistes instaurent leur régime en 1948 pour accomplir « un programme grandiose. Le plan d'un monde entièrement nouveau où tous trouveraient leur place. » (LRO, 21). Mais la révolution échappe à leur emprise, l'idéal finit en dictature. Alors, « ces êtres jeunes, intelligents et radicaux ont eu soudain le sentiment étrange d'avoir envoyé dans le vaste monde l'action qui commençait à vivre de sa vie propre, cessait de ressembler à l'idée qu'ils s'en étaient faite et ne se souciait pas de ceux qui lui avaient donné naissance », observe le narrateur. (LRO, 22)

L'histoire politique ne se conforme pas aux projets rationnels de l'homme. L'histoire privée non plus. Dans la deuxième partie du *Livre du rire et de l'oubli*, Marketa constate que le cours de sa vie s'est inversé : « Quand elle allait au lycée, elle était indomptable, rebelle, presque trop pleine de vie . […] Et, d'un seul coup, sans savoir comment, elle s'était retrouvée dans un tout autre rôle, contre son attente, contre sa volonté et son goût. » (LRO, 65)

Un chapitre de *L'insoutenable légèreté de l'être*, raconté dans la perspective d'un des personages, Tomas, chirurgien reconnu et admiré par ses collègues et patients, fait part de la libéralisation de la Tchécoslovaquie au printemps 1968. A ce moment-là, les Tchécoslovaques s'interrogent sur la responsabilité des communistes dans les crimes commis en 1948 :

> Ceux qui étaient accusés répondaient: on ne savait pas ! On a été trompés ! Au fond du coeur, on est innocents!
>
> Le débat se ramenait donc à cette question: était-il vrai qu'ils ne savaient pas? Ou faisaient-ils seulement semblant de n'avoir rien su ?
>
> Tomas suivait ce débat (comme dix millions de Tchèques) et se disait qu'il y avait certainement parmi les communistes des gens qui n'étaient quand même pas aussi totalement ignorants (ils devaient quand même avoir entendu parler des horreurs qui s'étaient produites et n'avaient pas cessé de se produire dans la Russie postrévolutionnaire). (ILE, 254)

Tomas en profite pour s'engager. Il écrit un article sur la situation politique, sur les communistes qui ne « savaient pas » la vérité du stalinisme. Dans cet article, qui sera à l'origine de sa disgrâce, il rappelle le geste d'Oedipe qu'il compare en l'opposant aux dirigeants communistes des années cinquante, – « Oedipe ne savait pas qu'il couchait avec sa propre mère et, pourtant quand il eut compris ce qui s'était passé, il ne se sentit pas innocent. Il ne put supporter le spectacle du malheur qu'il avait causé par son ignorance, il se creva les yeux et, aveugle, il partit de Thèbes. » (ILE, 255) Tomas réclame que ceux qui, sciemment ou non, ont commis des crimes politiques soient punis et cessent de se cacher derrière leur ignorance: « Et il se disait que la question fondamentale n'était pas: savaient-ils ou ne savaient-ils pas? Mais: est-on innocent parce qu'on ne sait pas ? » (ILE, 255) Dans son article, Tomas se concentre non pas sur ce qui s'est passé, mais sur ce qui aurait pu se passer – « […] A cause de votre ignorance, ce pays a peut-être perdu pour des siècles sa liberté et vous criez que vous vous sentez innocents?» (ILE, 255) –, sur la nécessité de la reconnaissance de l'erreur ou de la faute, et bien sur, sur les conséquences des actes. Kundera conclut ainsi son chapitre :

> Mais les autres communistes, qui hurlaient qu'ils étaient innocents [...], allaient tous les jours se plaindre à l'ambassadeur de Russie et implorer son appui. Quand la lettre de Tomas parut, ils poussèrent une clameur: On en est donc arrivé là! On ose écrire publiquement qu'il faut nous crever les yeux! Deux ou trois mois plus tard, les Russes décidèrent que la libre discussion était inadmissible dans leur province et envoyèrent leur armée occuper en l'espace d'une nuit le pays de Tomas. (ILE, 257)

« Le pays de Tomas », comme si on en avait voulu à Tomas lui-même. Le texte ne dit pas que la lettre de Tomas est la cause de l'intervention soviétique, mais dans le récit, elle y est pour quelque chose. Après l'invasion de 1968, son article est considéré comme une attaque contre la légitimité du gouvernement et on lui demande de faire marche arrière. Il persiste et refuse de signer sa rétractation. Il sait bien que la signature signifierait non seulement la possibilité de compromettre son intégrité morale, mais aussi un piège qui continuerait à contrôler sa vie. En conséquence, il résiste aux pressions et, assumant la responsabilité de son article, démissionne. Il devient médecin dans un dispensaire, mais sa situation existentielle, déterminée par l'article en question, se dégrade: laveur de carreaux par la suite, il termine son parcours existentiel comme chauffeur et éleveur de génisses dans une coopérative agricole.

Dans *L'insoutenable légèreté de l'être*, la maison de verre désigne l'abolition voulue par le système totalitaire de la barrière entre vie privée et vie publique. L'homme nouveau diffère de l'ancien par le fait qu'il a rayé de sa vie le divorce entre le privé et le public. Dans ce roman, le romancier fait allusion à la maison de verre dans le glossaire, le « petit lexique des mots incompris » de Franz et Sabina. « Vivre dans la vérité » est l'expression litigieuse : « Pour Franz, vivre

dans la vérité », c'est abolir la barrière entre le privé et le public. Il cite volontiers la phrase de Breton qui disait qu'il aurait voulu vire « dans une maison de verre » où rien n'est un secret et qui est ouverte à tous les regards. (ILE, 165). Breton, membre du parti communiste, s'engage dans l'action politique en 1927, mais rompt avec cet engagement dès 1935 dans *Position politique du surréalisme.* Par la suite, il s'oppose au stalinisme et mène campagne après la guerre contre le réalisme socialiste, fait connu par Kundera. Toutefois, son expression poétique « vivre dans la vérité » peut avoir des conséquences « pratiques » graves, comme l'abolition de la frontière entre vie privée et vie publique ou la négation de l'individu et de son droit à l'intimité. Franz qui n'est pas vraiment politisé et qui vit en Suisse est fasciné par cette expression, mais pour Sabina qui a vécu dans un pays communiste, elle a des résonances concrètes et historiques.

Dans *Le livre du rire et de* l'oubli et *L'insoutenable légèreté de l'être,* la police a recours au voyeurisme dans les situations et les actes les plus intimes que ce soit dans le cas de Franz et Sabina, ou de Tomas et de son fils. On peut parler de voyeurisme dans les conversations privées écoutées clandestinement et enregistrées. La diffusion en 1970 des conversations privées de Jan Prochazka, romancier tchèque et dissident critique du régime, et de son ami marque l'abolition de la sphère privée. La police a découpé les enregistrements et pris soin de faire entendre aux tchèques des bribes de conversation dévalorisantes où le romancier se moque de ses amis. Ironie de l'histoire, les Tchèques étaient plus indignés par le comportement de leur romancier vénéré, – « Chose curieuse, on dit des grossiéretés du matin au soir, mais pour peu qu'on entende à la radio un type connu et respecté ponctuer ses phrases d' « y me font chier »", on est un peu déçu malgré soi. » (ILE, 191) – que par les actes de la police haïe. Tomas commente ainsi ce fait:

> Il y a une police secrète dans tous les pays du monde. Mais il n'y a que chez nous qu'elle diffuse ses enregistrements à la radio ! C'est inouï ! (ILE, 192)

Voyeurisme présent à la grande échelle, mais tout aussi à la petite échelle. Tereza ne manque pas de remarquer qu'elle tenait, jeune fille, un journal intime et qu'elle cachait au grenier, par peur que quelqu'un ne le lise. Un jour, sa mère l'a trouvé et lu devant tout le monde, au déjeuner familial.

Nous affirmions que l'Histoire peut perdre ses contours pour ne devenir qu'un point sans dimension. C'en est le cas dans *L'insoutenable légèreté de l'être* qui offre une image réussie de cette réduction. Franz, l'intellectuel genèvois, n'est pas un homme kitsch, mais pourtant, il se laisse piéger par l'émotion devant la vue de tous les cortèges de l'Histoire: un jour pour les Russes, un autre contre eux, un jour pour les Juifs, un autre contre eux… et ainsi de suite, dans une répétition qui semble infinie, pourvu que la marche et le progrès continuent. Or, lors de la Grande Marche organisée par la gauche européenne à laquelle participe Franz, quand on demande que les médecins occidentaux soient admis sur le territoire

cambodgien, la seule réponse qui arrive de l'autre côté est un silence. Franz comprend alors que les frontières du silence se resserrent sur l'Europe, que l'Histoire avec ses cortèges qui représentaient pour lui la « vraie » vie, arrive, elle aussi à l'époque des paradoxes terminaux, selon l'expression de Maria Banerjee, et que Kundera désigne comme la période de la fin des Temps modernes: le rythme de cette marche s'accélère de plus en plus, « si bien que la Grande Marche est un cortège de gens presses défilant au galop, et la scène retrécit de plus en plus, jusqu'au jour où elle ne sera qu'un point sans dimension. » (ILE, 90). Dans cette scène où l'action humanitaire se transforme en spectacle grotesque, Franz perçoit l'Histoire comme un cortège de malentendus qui mènent l'Europe tout entière au-delà de sa frontière, vers les rives d'un silence total. Il entrevoit dans ce point sans dimension, la possibilité de la fin même de l'Histoire de l'Europe.

Dans ces deux romans, le romancier s'efforce de récupérer les H/histoires de la Tchécoslovaquie. La fiction postmoderne interroge l'Histoire qui essaie de cacher les manques et les biffures et ne peut être comprise seulement comme une gamme de jeux de langue esthétisés qui attirent l'attention sur l'autoréflexivité de l'écriture. Dans les deux romans, nous retrouvons l'idée que « devant, c'était le mensonge intelligible, et derrière, l'incompréhensible vérité. » (ILE, 98). Ces deux textes, exploitant les nombreuses stratégies postmodernes de narration, interrogent « l'incompréhensible vérité» dans laquelle le passé narratif de la Tchécoslovaquie se répercute doublement.

En reconfigurant les frontières entre l'Histoire et la fiction, le privé et le public, la fiction postmoderne, telle dans *Le livre du rire et de l'oubli* et *L'insoutenable légèreté de l'être* permet de relocaliser la mémoire contestée de l'Histoire.

BIBLIOGRAPHIE

Roland Barthes, « Le discours de l'Histoire », *Poétique,* no 49, février 82, pp. 13–21.

Linda Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism*, New York, London, Routledge, 1992.

Milan Kundera, *Le Livre du rire et de l'oubli,* Paris, Gallimard, 1978.

Milan Kundera, *L'Insoutenable légèreté de l'être,* Paris, Gallimard, 1989.

Катарина Мелић

НОВО ПИСАЊЕ ИСТОРИЈЕ У *КЊИЗИ СМЕХА И ЗАБОРАВА* И *НЕПОДНОШЉИВОЈ ЛАКОЋИ ПОСТОЈАЊА* МИЛАНА КУНДЕРЕ

(Резиме)

Ауторка анализира различите стратегије којима се постмодерна фикција служи у својим преиспитивањима Историје и њеног представљања. У делима Милана Кундере, *Књига смеха и заборава* и *Неподношљива лакоћа постојања*, кроз брисање јасних граница између Историје и фикције, приватног и јавног, ствара се простор за испитивања и преиспитивања прича и Историје. Милан Кундера се служи фикцијом да би приказао како је званична историја Чехословачке свесно прекрајана и на тај начин исписује још једну верзију историје своје земље.

Кључне речи: фикција, постмодерна фикција, Историја, Чехословачка.

BIBLID: 0015-1807, 36 (2009), 2 (pp. 133–139)
UDC 821.133. 1 (31), 09-31) Eber A.

Jelena Antić
Université Lumière Lyon 2

LES JEUX DE LA FEMME IMPOSÉS PAR LE CONFLIT : LE DÉSIR – LES CONTRAINTES TRADITIONNELLES DANS LES ROMANS D'ANNE HÉBERT : KAMOURASKA ET LES FOUS DE BASSAN

Les romans d'Anne Hébert Kamouraska (1970) et Les Fous de Bassan (1982) traduisent le lourd poids des contraintes de la société patriarcale du Québec dans les années soixante. Les victimes en sont avant tout les personnages féminins mais aussi les personnages masculins. Ce milieu, fondé sur les apparences, sur l'hypocrisie et sur « le théâtre » oblige les héroïnes hébertiennes à renverser les valeurs communément admises. Pour ce faire, ces dernières recourent à de multiples jeux qui se dégagent sous diverses formes. Notre étude démontre que tous les interdits de la société fermée mènent aux délits et à une plus grande révolte, parce que le caché et le latent émergent de ces contraintes que rien ni personne n'arrive à contrôler.

Le niveau opérationnel du jeu de la femme : passage « fée-sorcière »

Dans un premier temps, nous présenterons le comportement et le jeu de la femme en fonction des dynamismes des relations interpersonnelles, des gestes et des paroles des personnages. C'est un jeu violent et l'auteur met en scène toute une palette de femmes « fées » qui se transforment en « sorcières ». Il faut observer cette violence comme une volonté de ne pas accepter le monde tel qu'il est : vouloir le refaire, c'est déjà un geste violent. Anne Hébert se sert de ces modèles pour préconiser la transgression. Donc, nous pourrions remarquer qu'à côté des femmes effacées, l'auteur recourt beaucoup plus aux femmes scandaleuses pour dénoncer les fausses apparences et l'ambiance étouffante de la vie provinciale. Il s'agit plutôt « de la contestation par divers personnages hébertiens, le plus souvent féminins, des normes socio-sexuelles en matière d'expression verbale, axiologique, kinétique, comportementale »[1]. Tantôt menée par la passion, l'héroïne hébertienne veut se libérer d'un homme « méchant ». Tantôt menée par le sentiment d'infériorité elle accepte d'obéir à un nouvel homme « méchant ». Dans la mesure où le double jeu exige la transformation permanente des personnages, comment peut-on définir leurs rôles ? On pourrait en donner plusieurs au même

[1] Neil Bishop, *Anne Hébert, son oeuvre, leurs exils,* Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 1993, p. 175.

personnage féminin : du rôle de fée à celui de « sorcière ». Cette transformation se déroule progressivement.

Loin de se contenter de vivre comme leurs mères effacées et silencieuses, les deux jeunes filles de *Fous de Bassan,*[2] Nora et Olivia se mettent à exprimer explicitement leur désir d'aimer un homme vil. Alors, on peut comprendre leurs voix comme un nouvel essai de changement, de renversement de l'ordre établi. Tout simplement, elles cherchent à être égales aux hommes. Elles ne manifestent toujours pas le caractère « de la sorcière », car elles n'ont pas encore connu le mal, elles n'ont toujours pas pêché, elles sont innocentes. Pourtant leur révolte représente un changement important vers le mal, à savoir vers le pôle « sorcière ».

Élisabeth de *Kamouraska* se métamorphose peu à peu, jusqu'à devenir sorcière, qualificatif qu'elle s'attribue d'ailleurs elle-même : « Je suis une sorcière. » (K, p. 127). Peu à peu, la folie la gagne : « Je suis une femme de théâtre. J'irai jusqu'au bout de ma folie » (K, p. 78). On note que cette image de la « femme noire » recèle une puissance énorme, mais retenue, celle de toute l'énergie féminine réprimée par la culture patriarcale, et prête à éclater. Elle représente l'antipode de la femme envisagée par la communauté québécoise. La transformation de la femme, qui passe de la figure de « fée » à celle de « sorcière » est en fonction du processus de marginalisation. Le meilleur moyen de préconiser la transgression est de recourir à la marginalisation des personnages féminins. Tout se passe comme si, en s'opposant à l'ordre social, en le subvertissant, le personnage féminin basculait dans les domaines de l'illicite, de l'irréel et du surnaturel.

Cependant, cette transgression, que l'on peut qualifier comme négative, mène à l'autodestruction, car les personnages féminins se voient piégés par le jeu inattendu de l'homme. Si l'on transmet ce système de jeu dans le monde du symbolisme animal très récurrent chez Anne Hébert, on se rend compte que la femme joue le rôle du « trompeur trompé ». Elle est présentée par la figure du chat qui guette l'homme et qui le suit pas à pas, qui se voit piégée par l'homme-incarné par l'image du loup rusé, de Tartuffe qui réussit toujours à circonvenir l'esprit des femmes avec qui il entre dans le jeu. On peut dire que l'on assiste à « du théâtre dans le théâtre ». Mais pourquoi ces femmes se voient-elles piégées ? De toute évidence, le poids des contraintes traditionnelles remporte la victoire sur la conscience des héroïnes hébertiennes. Cela relève des interdits sociaux. Il est difficile de déraciner des préjugés, mais il est encore plus difficile de changer les mentalités dans ce système de « huis-clos ». Paradoxalement, loin de se libérer, les femmes hébertiennes continuent à défendre la conception de « l'Ange du Foyer ».

[2] Nos renvois aux œuvres littéraires d'Anne Hébert se feront dans notre texte, à l'aide des sigles suivants placés avec la pagination entre parenthèses : 1) K – *Kamouraska,* Paris, Éditions du Seuil, 1970*,* 2) FB – *Les Fous de Bassan,* Paris, Éditions du Seuil, 1982.

Le niveau spirituel du jeu des regards

Ce niveau est aussi en fonction de la présentation du conflit entre l'Éros et les contraintes conventionnelles. Il s'agit d'un autre niveau du jeu, plus implicite, en d'autres termes le niveau « spirituel ». On se trouve dans un espace où les gestes corporels et les paroles cèdent la place au regard, à l'inédit, au caché. On prêtera attention à l'interprétation du regard qui traduit la dualité de la femme, à savoir son désir de libération d'une part, mais d'autre part son recul devant sa libération. Dans les deux cas, qu'il s'agisse du niveau opérationnel ou spirituel, la manière d'agir des personnages féminins peut être caractérisée comme attaque-recul/recul-attaque, d'où la double conversion des personnages : fée-sorcière/sorcière-fée, victime-bourreau/bourreau-victime.

Dans les deux romans, le jeu des regards occupe une place prépondérante. Les regards disent plus que les paroles : tantôt ils traduisent l'amour, la passion, le désir, tantôt ils traduisent la haine et la menace. Le jeu des regards des personnages hébertiens permet de faire tomber leurs masques. Le jeu de l'être et du paraître du regard est conditionné par le regard de la société qui surveille et contrôle le comportement des personnages. C'est pourquoi les héros hébertiens échangent mutuellement des regards cachés. Jean Starobinski arrive à la même conclusion, à propos des auteurs classiques : « Tous les regards échangés par les héros humains sont épiés par un œil inexorable, qui réprouve et condamne. Tous avaient tenté de fuir le regard accusateur. Mais tous […] sont repris par lui »[3].

Le personnage hébertien cherche à acquérir la puissance du regard. Mais tout d'abord, il subit sa « néantisation », sa « chosification » sous le regard implacable d'un étranger. Le regard de la société assume le poids des préjugés et des lois traditionnelles d'où sa valeur morale. En effet, il apparaît comme une sorte de « surmoi » qui avertit le personnage féminin de ne pas essayer de provoquer, de séduire, de s'exprimer, de se libérer. Pour cette raison, les personnages hébertiens évitent le regard, conscients que le regard porte la fatalité qui pourra les marginaliser à jamais. Pourtant l'acte de « regarder » est conçu également comme ambivalent. D'une part les personnages fuient l'affrontement des regards, d'autre part ils lancent un vrai défi en regardant les autres, comme s'ils voulaient ainsi dépasser la puissance de la société ou bien celle de l'homme. Élisabeth et Nora surtout, qui manifestent leur révolte explicite non seulement contre les hommes, mais aussi contre les valeurs communément admises de l'époque.

Dans *Kamouraska*, il y a toujours un regard anonyme, accusateur qui cherche à blesser des personnages. Par ailleurs, dans *Les Fous de Bassan,* on trouvera un regard unanime, une voix anonyme des femmes de l'histoire, qui avertissent les jeunes filles du danger représenté par Stevens Brown et de la fatalité du regard : « Mes mères et grand-mères me recommandent tout bas de ne pas lever les yeux

[3] Jean Starobinski, *L'oeil vivant* : *Corneille, Racine, La Bruyère, Rousseau, Stendhal*, Paris, Éditions Gallimard, 1961, pp. 90, 91.

vers lui. » (FB, p. 220). La seule solution est la fuite devant ce regard du mâle, ce qu'Olivia a ressenti : « Je n'avais qu'à fuir avant même que Stevens pose sur moi ses yeux d'enfant. » (FB, p. 220). De tous les personnages féminins, Olivia reste l'esclave des contraintes. Chacun de ses gestes de libération est suivi d'un doute, de la peur, de l'interrogation. Il s'agit plutôt d'un « surmoi » sous forme de la voix protectrice de sa mère. À vrai dire, elle ne craint pas le danger. Elle a peur de perdre son honneur aux yeux des habitants du village.

Les personnages féminins recourent au jeu du paraître, car ils sont inhibés non seulement par leurs sentiments, mais par le regard de la société qui pèse lourd. Il faut remarquer que, malgré tout, les héroïnes deviennent dépendantes du regard de l'homme désiré. Non seulement la femme hébertienne commence à jouer avec le regard de l'homme, mais elle commence à jouer avec elle-même, c'est-à-dire avec son besoin d'être encore une fois vue par le même homme, pour malin et pour rusé qu'il soit. Olivia l'avoue : « Que Stevens me regarde surtout, que je sois regardée par lui, la lumière pâle de ses yeux m'éclairait toute, de la tête aux pieds. Le voir. Être vue par lui. Vivre ça encore une fois […] » (FB, p. 220). La femme hébertienne puise son énergie vitale dans le regard de l'homme désiré. Tout au plus c'est grâce à l'acte d' « être vue » par l'être convoité que cette dernière confirme son existence. Ce n'est pas sans raison que l'auteur insiste sur la voix passive quand elle décrit la relation entre Stevens et Olivia dans « l'acte de regarder ». Stevens joue le rôle de l'agent alors qu'Olivia est passive : « Olivia est regardée par Stevens » (FB, p. 28). À la différence d'Olivia, Nora « brûle » du désir de provoquer le regard de Stevens, elle veut « extorquer » son regard : « L'attention de Nora est extrême [...] Stevens regardant Nora à présent. Nora regardant Stevens. » (FB, p. 30). Le participe présent employé pour les deux places actantielles, à savoir Nora et Stevens, exprime le combat de leurs forces : Nora est active, comme Stevens, dans « l'acte de regarder ». Au début, Olivia hésite et essaie de se dérober au regard : « Qu'il m'appelle une fois encore, une fois seulement, et je ne réponds plus de moi. » (FB, p. 222). Tôt ou tard, elle va succomber à la tentation de ce regard qui suscite le désir, une force incontrôlable.

Le piège du jeu – la force destructrice du désir

Il faut souligner que le désir joue un rôle important dans les deux romans : « L'œuvre hébertienne présente le désir (qu'il faut entendre d'abord et surtout comme désir sexuel, mais aussi dans un sens plus vaste qui englobe un désir du monde), le désir comme force libératrice »[4]. Pour démontrer ce qui est latent, il y a la nature qui contient des symboles et des messages implicites. La naissance du désir sexuel est présentée par le vent. Il attaque en envahissant l'être tout entier chez les personnages hébertiens. Le vent n'est conçu que comme le premier degré du désir. Au fur et à mesure le regard s'accompagne de désir. Ce regard est identifié au feu qui frappe sans avoir besoin de brûler. Selon Gaston

[4] Neil Bishop, *Anne Hébert, son oeuvre, leurs exils*, p. 185.

Bachelard, la curiosité de jouer avec le regard, c'est jouer avec le feu. Plus le feu est interdit, plus fort est le désir de le toucher :

> Si l'enfant approche sa main du feu, son père lui donne un coup de règle sur les doigts. Le feu est initialement l'objet d'interdiction générale ; d'où cette conclusion : l'interdiction sociale est notre première connaissance générale sur le feu. Ce qu'on connait d'abord du feu c'est qu'on ne doit pas le toucher[5].

Il est logique que le désir s'accompagne de la peur. Pourtant la peur n'est pas due à la première expérience amoureuse. Il s'agit plutôt de la peur du regard des autres. Les personnages féminins ne peuvent se débarrasser des préjugés qui bannissent un comportement libre. Les protagonistes féminins sont des femmes qui veulent extérioriser leurs besoins à tout prix, mais n'y arrivent pas, parce qu'inhibées par les chaînes de la tradition. Quant à Élisabeth de *Kamouraska*, elle est consciente de la honte qu'elle peut ressentir à cause de ses rencontres avec George Nelson: « Il s'agit maintenant de nous compromettre à jamais, de provoquer le scandale. D'accepter qu'on nous accuse » (K, p. 244). Pourtant un peu plus loin, cette femme se contredit : « Même en enfer je refuserais la honte » (K, p. 244).

Il n'y a rien de mieux pour démontrer les faiblesses humaines que l'étude du désir. Le scénario transposé de la tragédie qui actualise la situation « brûler d'amour » est assez récurrent et ce sentiment de « la brûlure » perturbe l'équilibre mental des personnages féminins. Gaston Bachelard explique que le feu sexué joue un rôle performatif qui métamorphose les jeunes filles: « Ce que le feu a illuminé en garde une couleur ineffaçable. Ce que le feu a caressé, aimé, adoré a gagné des souvenirs et perdu l'innocence [**…**] Quand on veut que tout change, on appelle le feu »[6].

Au moment où le feu du désir envahit le corps des jeunes filles, elles passent du monde enfantin au monde des adultes. Une fois prises de passion, ces dernières ne refoulent plus le désir. Élisabeth avoue : « J'ai l'air de dire 'non' au feu qui déjà me ravage » (K, p. 112). Par la suite, elle devient légère et aveugle sous l'effet de la flamme d'amour dès la première rencontre avec Antoine : « Je suis souple comme une bougie qui fond. Vive comme une flamme » (K, p. 64). L'existence des femmes hébertiennes ne peut prendre sens que par l'entremise de la lumière provenant du feu, comme Olivia l'explique : « Vivre ça encore une fois, devenir à nouveau matière lumineuse sous son regard » (FB, p. 220). C'est pourquoi les héroïnes sont souvent comparées à une bougie qui fond vite et qui est facile à former comme on veut et dont l'être, telle la cire, est malléable. Peu à peu, on constate que le feu du désir devient plus fort que la conscience d'Olivia : « Surtout qu'il [Stevens] ne s'aperçoive de rien [...] Je pense cela très fort,

[5] Gaston Bachelard, *La psychanalyse du feu*, Paris, Éditions Gallimard, 1949, p. 70.
[6] Gaston Bachelard, *La psychanalyse du feu,* p. 102.

tandis qu'une flamme brûlante monte dans mon cou, couvre mes joues et mon front » (FB, p. 217).

La flamme de l'amour et du désir est meurtrière, comme l'avoue Élisabeth : « L'amour meurtrier. L'amour infâme. L'amour funeste » (K, p. 29). On peut comparer ces héroïnes avec celles de la tragédie, victimes de leurs propres passions. Abandonnés à la passion du désir, les personnages féminins n'assument aucune responsabilité. On donnera comme exemple, Élisabeth : « Mon exigence n'a de comparable que la mort » (K, p. 167). Ou bien, dans *Les Fous de Bassan* c'est le désir exacerbé des filles, Nora et Olivia, c'est la tentation de connaître le monde des adultes qui les a amenées à la mort, car elles ont été violées et tuées par leur cousin Stevens Brown. Évidemment, la raison perd la bataille et la femme hébertienne perd le fil de son jeu, sous l'effet du désir qui possède une force destructrice.

Tout commence par le regard qui n'est qu'une étape initiale alors que le désir mène aux états extrêmes. Qu'il s'agisse du désir de vivre, de celui de s'affirmer comme individu dans la collectivité, ou bien de celui d'aimer, d'exprimer ses sentiments, il se montre comme un piège, parce que les personnages féminins sortent de cet élan blessés et malheureux. Relâchés, ils renversent l'ordre établi, ils brisent tous les tabous de l'époque qui leur infligeait refoulement et conformisme et s'inscrivent dans la lignée des marginaux.

On peut avoir l'impression qu'Anne Hébert donne une vision pessimiste de la femme, puisque chaque pas de sa libération est châtié. Pourtant l'auteur a présenté une nouvelle femme combattant les forces qui entravent sa liberté. Même si la femme commet des erreurs sur le chemin de sa libération, au moins postule-t-elle le droit à l'existence. Le problème essentiel provient des interdits sociaux qui empêchent les sexes de se connaître mutuellement. Avant tout, il faut comprendre les multiples jeux des personnages féminins chez Anne Hébert comme la conséquence logique de leur révolte, non forcément dirigée contre l'homme, mais plus précisément contre la société clérico-patriarcale qui préserve des valeurs immuables.

BIBLIOGRAPHIE

Jelena Antić, « La métamorphose des personnages imposée par le double jeu de la femme dans les romans d'Anne Hébert », *Filološki pregled / Revue de Philologie*, XXXV, 2008/1–2, pp. 93–102.

Gaston Bachelard, *La Psychanalyse du feu*, Paris, Éditions Gallimard, 1949.

Neil Bishop, *Anne Hébert, son œuvre, leurs exils*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 1993.

Gilles Dorion, « La vie et l'oeuvre d'Anne Hébert », *Filološki pregled / Revue de Philologie*, XXIX, 2002/1, pp. 19–32.

Anne Hébert, *Kamouraska*, Paris, Éditions Seuil, 1970.

Anne Hébert, *Les Fous de Bassan*, Paris, Éditions Seuil, 1982.

Jean Starobinski, *L'Oeil vivant* : *Corneille, Racine, La Bruyère, Rousseau, Stendhal*, Paris, Éditions Gallimard, 1961.

Јелена Антић

ЖЕНСКЕ ИГРЕ КОЈЕ НАМЕЋЕ СУКОБ ИЗМЕЂУ ЖЕЉЕ И ТРАДИЦИОНАЛНИХ СТЕГА У РОМАНИМА АНЕ ЕБЕР *KAMOURASKA* И *LES FOUS DE BASSAN*
(Резиме)

У романима *Kamouraska* (1970) и *Les Fous de Bassan* (1982) описана је судбина јунакиња које су жртве патријархалних стега Квебека 60-их година. Будући да је традиционална средина заснована на владавини привида и предрасуда, женски ликови прибегавају многоструким играма како би се ослободили окова традиције. Међутим, све јунакиње су растрзане између жеље за слободним начином живота и очувања патријархалних вредности. Јаз између „жеље" женских ликова и традиционалних стега друштва подстиче јунакиње на експлицитне, насилне игре које су представљене метаморфозом женских ликова, као и на имплицитне, скривене игре – игре погледа. Начин понашања женских ликова може се окарактерисати као „напад--повлачење / повлачење-напад". Отуда двострука конверзија јунакиња: од виле до вештице, од вештице до виле или од жртве до џелата, од џелата до жртве. Циљ ове студије је да покаже да су традиционални закони узрок само још веће побуне свих ликова, јер из забрана израња латентно које носи деструктивну моћ.

Кључне речи: традиција, жена, многоструке игре, побуна, вила, вештица, поглед, жеља, ватра.

BIBLID: 0015-1807, 36 (2009), 2 (pp. 141–147)
UDC 821.133.1(71).09-31 Tramble M.

Diana Popović
Université de Novi Sad

LE JEU DU HASARD DANS *LE CAHIER NOIR* DE MICHEL TREMBLAY

Dans ce roman de Michel Tremblay on voit tout un enchaînement de circonstances qui dirigent la vie d'une jeune fille naine. On nous montre comment elle vit la quête de soi. Après une période pénible, elle réussit finalement à s'en sortir. Cette histoire de l'émancipation d'une jeune fille incite à réfléchir sur l'homme et sa condition.

Le Cahier noir, vingt-et-unième roman de Michel Tremblay, paru aux éditions Leméac/Actes Sud en 2003, inaugure un nouveau cycle romanesque de cet auteur canadien prolifique[1]. Cette fois il s'agit d'une trilogie composée des cahiers de Céline (le deuxième volume sera *Le Cahier rouge*, publié en 2004, suivi du *Cahier bleu*, paru un an plus tard), dont l'héroïne est une jeune fille, Céline Poulin, qui, marquée par sa physionomie, son nanisme, doit porter tout le poids de ce fait qui dirige sa vie. Déchirée, complexée, mais non résignée, elle se bat pour son bonheur. Le premier roman de la trilogie représente le témoignage d'une lutte constante avec soi et avec le monde entier.

Ce roman est écrit sous forme de journal personnel. La narratrice est une jeune femme de vingt ans qui se confie aux pages blanches d'un cahier dont la couverture est noire comme l'est sa vie. Se trouvant aux prises avec des circonstances insupportables, elle s'aperçoit qu'elle doit changer quelque chose, qu'elle doit réagir d'une manière quelconque. Non sans hésitations, elle se décide finalement à quitter sa famille et son travail de serveuse dans un restaurant. Après avoir fait ce pas décisif, elle tourne le dos à la période dure et sombre de sa vie, et met un point final à son récit. Mais, comme la vie se poursuit, elle continue à écrire, et voilà une autre histoire, celle qu'elle écrira dans un nouveau cahier, rouge cette fois, comme pour montrer que la noirceur de son passé est disparue, que sa vie s'est colorée et est devenue plus sereine. Enfin, *post Nubila Phoebus* : les nuages

[1] *Chroniques du Plateau Mont-Royal*, le premier cycle romanesque de Michel Tremblay, comporte six romans : *La grosse femme d'à côté est enceinte* (1978), *Thérèse et Pierrette à l'école des Saints-Anges* (1980), *La Duchesse et le roturier* (1982), *Des nouvelles d'Edouard* (1984), *Le Premier Quartier de le lune* (1989) et *Un objet de beauté* (1997).

noirs ont disparu et ont cédé la place au soleil. Pour la première fois de sa vie la jeune fille se sent triomphante.

L'histoire racontée dans *Le Cahier noir* semble la plus dramatique de la trilogie, parce que l'héroïne y est en quête de son identité, ce qui est, semble-t-il, l'une des questions majeures que se pose tout être humain et l'un des sujets préférés de Tremblay. L'héroïne essaye de comprendre sa condition et cherche sa place dans le monde. En lisant ce roman le lecteur découvre qu'il s'agit d'un personnage hors du commun, aussi bien que le sont l'intrigue et le dénouement.

I – Premier coup de théâtre :
une naine serveuse et écrivaine

Michel Tremblay a une imagination fabuleuse et une sensibilité d'écrivain bouillante. C'est sa mère Nana qui lui a transmis son goût pour la lecture. Épris de littérature, il a voulu s'essayer lui-même à l'écriture. À l'âge de dix-sept ans il écrit son premier bref roman dans des cahiers d'écolier. Cinq ans plus tard il crée sa première pièce de théâtre, *Le Train*, pour laquelle il obtient le premier prix au Concours des jeunes auteurs de Radio-Canada. C'est le commencement d'une brillante carrière en tant que romancier, dramaturge et scénariste. Ses œuvres seront couronnées par un grand nombre de prix littéraires, ses pièces de théâtre traduites en plus de vingt-cinq langues et jouées sur les scènes du monde entier. Il est l'un de ces auteurs qui possèdent une forte fascination pour autrui, qui observent l'homme dans toute sa misère et sa grandeur. Les thèmes que Tremblay favorise sont liés à la condition humaine et aux difficultés de vivre en tant que Québécois. Il a déjà créé plus d'une centaine de personnages, dont la plupart vivent en marge de la société montréalaise. Ses personnages sont pittoresques et même, provocants. Mais c'est dans *Le Cahier noir* qu'il a, pour la première fois, décidé de donner le rôle principal à une naine, en outre apprentie écrivaine. Il semble que les raisons d'un tel choix soient nombreuses et que certaines d'entre elles soient liées à la biographie de l'auteur.

Voulant traiter le problème de la socialisation d'une personne inadaptée, marginale, mais qu'on ne dédaigne pas, Tremblay imagine un personnage fortement marqué par son aspect physique :

> J'ai [...] choisi une naine parce que j'avais besoin de quelqu'un qui avait un physique extrême, de façon à ce que ce personnage soit toujours en marge, même de la pire des marginalités. C'est ça qui lui arrive de bien et de mauvais. Quoi qu'elle fasse, elle va toujours être à part des autres. Et c'est un peu comme ça que je me sentais quand j'ai quitté l'imprimerie[2], quand j'ai rencontré [André] Brassard[3]. J'étais une espèce d'inadapté dans mon métier [...] Et j'étais un fils d'ouvrier avec une onzième

[2] De 1963 à 1966 Michel Tremblay a travaillé comme typographe à l'Imprimerie judiciaire. Cf. *Littérature de langue française en Amérique du Nord*, Poitiers, La Licorne, 1993, p. 660.

[3] Metteur en scène avec qui Tremblay collabore souvent.

> année forte. Et comme Céline, j'étais petit et en marge de ce monde-là [du théâtre] dont je rêvais de faire partie [...] À moi, il n'était rien arrivé encore[4],

se souvient l'auteur de l'époque où lui, *l'inadapté*, *le misfit*, exerçait son métier de typographe tandis qu'il rêvait d'appartenir à un autre monde, celui des lettres. Céline, elle aussi, est inadaptée, mais pour d'autres raisons, tout à fait particulières : elle est née différente et c'est là que réside la source de ses problèmes. De même, Céline ressemble au jeune Tremblay par ce besoin d'écrire et elle est sans aucun doute talentueuse. Pour elle, l'écriture représente un chemin vers le salut. Elle y trouve un remède pour son âme tourmentée. Grâce à l'écriture, elle va graduellement surmonter les difficultés liées à sa particularité physique.

L'atmosphère du roman se fait autour de tout ce qui étouffe un être qui est différent *par la force des choses* (une honte énorme, un complexe d'infériorité, l'incertitude, un sentiment d'impuissance), puis autour des rapports familiaux (au lieu de l'amour ou du support de ses proches, l'héroïne éprouve leur mépris ou leur indifférence) ou des rapports avec les gens au Sélect, restaurant où elle travaille (l'estime, le support). Néanmoins, le roman n'est pas si sombre parce que l'héroïne possède une âme beaucoup plus subtile qu'on ne le pense. Elle a une passion pour les livres et les journaux, ce qui n'est pas incompréhensible : elle a besoin de se retirer, se cacher plutôt, dans sa solitude, pour plonger dans le monde des volumes amicaux d'un Alexandre Dumas, Balzac, Zola, Proust, Kafka, ou dans celui des romans historiques. Sa vie intérieure est très intense. De même, Céline déclare qu'enfant, elle était la première de la classe. Elle avait une brillante mémoire, et savait toujours résoudre les problèmes mathématiques les plus compliqués. On s'aperçoit, donc, que la jeune Céline, si elle n'est pas ordinaire du point de vue de l'aspect physique, ne l'est pas non plus sur le plan des capacités mentales.

Au moment où il comprend qu'il s'agit d'une naine (et cela ne devient évident qu'après le premier quart du roman)[5], le lecteur est sûrement surpris. Dès lors, on comprend mieux la honte et l'humiliation que l'héroïne mentionne au début du récit. « La honte est une bête qui possède plusieurs têtes », écrit-elle au tout début, c'est le sentiment dont elle se nourrit, se confiera-t-elle plus tard. Mais, comment peut-elle se débrouiller parmi une foule de gens et de plats ? Tremblay nous persuade facilement : elle est très rapide et intelligente, elle est même présentée comme la serveuse préférée des clients du Sélect.

Céline veut ce *job de waitress* tout simplement parce qu'elle en a besoin : elle vit auprès d'un père qui est incapable de garder son travail, d'une mère alcoolique inapte à diriger sa famille, et de deux sœurs cadettes. Voilà une bizarrerie de la destinée : parmi les cinq membres de la famille, la petite Céline se présente comme la personne la plus capable, la plus responsable, la plus laborieuse. Le

[4] *Les Archives de Radio-Canada*, version web.

[5] Michel Tremblay, *Le Cahier noir*, Montréal, Leméac, Actes Sud, 2003, p. 66.

matin, c'est elle qui prépare le petit déjeuner pour tous, c'est elle qui range le désordre laissé par sa mère avinée. Et la nuit, elle gagne son pain en servant des *hamburger platters* à la faune nocturne du Sélect. C'est la jeune Céline qui est en quelque sorte la mère de ses sœurs et le pilier de la famille. Elle n'est point un personnage à regarder avec pitié, mais à admirer.

Nick, le chef du restaurant, est surpris de voir une naine sans expérience lui demander de l'employer comme serveuse. Mais, il accepte le risque. Ce fait, ce hasard, a de multiples conséquences pour la jeune fille. C'est la première fois de sa vie qu'on ne la refuse pas et que quelqu'un lui fait confiance. Enfin, c'est dans ce restaurant-là qu'elle va rencontrer des gens du théâtre grâce auxquels elle pourra, pour un moment, ressentir la passion des feux de la rampe, et, grâce auxquels elle pourra se venger de sa mère tyrannique. Finalement, c'est au Sélect qu'elle va trouver sa nouvelle famille, le véritable support et l'amitié qu'elle n'a jamais eus.

Ce roman est conçu comme le journal intime de l'héroïne, ce qui nous permet de prendre part à ses réflexions et à ses états d'âme. Elle entreprend d'écrire parce qu'elle voudrait s'expliquer à elle-même ce qu'il lui arrive et ce qu'elle en pense. Elle a toujours eu besoin de consigner ses expériences, ses observations, les moindres mouvements intérieurs de son âme, ses rêves, ses peurs ou ses joies. C'est sa manière de secouer le poids qu'elle porte depuis sa naissance, de mieux comprendre les rapports entre les gens, leurs réactions. Et, au fil du temps, voilà des milliers de courtes notes qui s'accumulent, écrites sur des feuilles de papier, sur des serviettes ou des additions, n'importe où. Chacun de ces bouts de papier lui semble précieux, comme s'ils étaient ses confidents et c'est pourquoi elle les ramasse et les garde tous dans sa chambre. Mais, pour s'expliquer tout l'enchaînement des circonstances qui ont perturbé sa vie, un bout de papier ne suffirait pas, et c'est pourquoi elle achète un cahier.

Elle y décrit donc ses sentiments les plus profonds, ses remarques, ses doutes et hésitations. Parfois elle donne de simples constatations, parfois de profondes analyses. Mais, tout artiste qu'il soit, Tremblay sait comment nous persuader que Céline est encore loin des écrivains approuvés : les observations de l'héroïne paraissent parfois naïves, et on sent une discontinuité dans sa narration. À part le caractère discursif du récit, on peut remarquer qu'il n'est pas linéaire : la narratrice saute d'un sujet à l'autre, fait des digressions, revient à plusieurs reprises sur les mêmes sujets, ce qui donne l'impression que ses idées s'agitent et errent dans sa tête. Pourtant, Céline utilise un procédé beaucoup plus raffiné que celui d'un écrivain apprenti : c'est l'art de la rétention et de la suspension qui crée une forte tension interne dans le récit. Certaines évidences ou détails, qu'elle sous-entend parce que, ne l'oublions pas, elle écrit pour elle-même, ne sont mentionnés qu'avec retard, comme c'est le cas pour sa taille. De cette manière, le caractère du personnage principal se construit pas à pas, au fil de la lecture. C'est ce dosage d'informations essentielles à la compréhension de l'héroïne et de son comportement qui rend ce livre attirant.

II – Deuxième coup de théâtre : la naine à l'audition et son plan machiavélique

Céline est une employée de nuit au Sélect où elle sert des *hamburgers platters*, des *club sandwich*, des spaghettis, des patates frites et autres plats gras, à des clients dont la plupart sont des marginaux de la Main, ce boulevard Saint-Laurent mal famé : des travestis, des voyous, des *guidounes*. Le hasard veut qu'une des serveuses qui travaille de jour tombe malade et que le chef propose à Céline de la remplacer, ce que la jeune fille reconnaissante à son patron, ne peut qu'accepter. Ce changement de relève est crucial pour elle. Dès lors elle peut rencontrer d'autres gens qui fréquentent le restaurant de jour. Parmi eux, il y a un groupe d'étudiants de l'École des arts appliqués. Une des étudiantes, Aimée, demande à Céline de lui rendre un service : il s'agit de lui donner la réplique lors d'une audition pour un rôle dans une pièce de théâtre, ce que Céline accepte après avoir longuement débattu en elle-même. Soudainement, la porte d'un nouveau monde s'ouvre à la jeune fille curieuse d'éprouver, même pour un petit moment, la passion de monter sur les planches.

> J'ai voulu patauger dans une eau qui m'était étrangère, risquer un œil sur un monde aux antipodes de celui que je connais, qui dépasse de loin mes capacités[6],

se confie-t-elle. Céline est consciente que son physique ne peut la mener qu'au cirque, et ici il s'agit des *Troyennes*, la tragédie classique d'Euripide. Cette audition doit avoir lieu au théâtre des Saltimbanques et Céline va se présenter comme Andromaque naine, la suivante de la reine Hécube, qui sera jouée par Aimée. Et voilà l'autre coup de théâtre, ce sera Céline que le jeune metteur en scène choisira dans la distribution des rôles, justement à cause de sa différence. Mais, Céline y renonce et monte un plan machiavélique pour se venger de la cruauté de sa mère-araignée. Céline, qui a renoncé à sa carrière d'actrice avant même de l'avoir commencée, feint devant sa mère l'énorme bonheur de faire partie d'un monde enthousiasmant et raconte jour après jour ce qu'il se passe au cours des répétitions, ce qui n'est point difficile, parce que les acteurs qui fréquentent le restaurant tiennent Céline au courant. Elle se réjouit tandis que sa mère devient de plus en plus furieuse. Au fond de son courroux, demeure le sentiment de honte d'avoir été la génitrice d'une naine, et c'est pourquoi elle ne pourrait supporter que tout le monde regarde l'objet de sa honte, sa fille naine. Elle reproche à sa fille d'être responsable de tous les échecs et de tous les malheurs et trouve que le comble de l'horreur serait qu'elle se présente devant un public.

La vengeance, soigneusement préparée, va réussir. Mais la rose, dans la main de sa mère, prouve que le plan, même si minutieusement élaboré, a laissé un sentiment désagréable dans le cœur de la jeune fille. Après la première, Céline ne rentre pas chez elle, mais va à un appartement offert auparavant par un client

[6] *Ibid.*, p. 15.

du restaurant, Jean-le-Décollé. Elle a claqué la porte de la maison de sa famille pour ne jamais y revenir. Elle s'apprête à vivre délivrée des chaînes maternelles, puisqu'elles sont les plus lourdes. Sa lutte pour son émancipation se termine quand elle accepte de travailler comme hôtesse du Boudoir, bordel de travestis. La scène de son départ du restaurant est touchante et remplie de tendresse envers la petite serveuse.

Par son intelligence, sa perception impeccable et une bonne capacité d'analyse, Céline Poulin a graduellement accepté sa condition et réussi à comprendre ce qui dépendait d'une force majeure et ce qui n'en dépendait pas. Au cours de sa lutte pour son bonheur elle a perdu sa famille, et en a aussitôt trouvé une autre, celle de vrais amis. Grâce à son écriture elle a réussi à comprendre ses propres sentiments et réflexions, qui avaient été tout d'abord flous. Une fois la voie psychique parcourue, Céline, fille courage, est devenue une nouvelle personne, plus libre, plus heureuse. Elle a payé cher ses décisions, mais elle voulait conquérir sa liberté et, dans sa perspective, elle y a réussi.

*

La vie est imprévisible, pleine d'obstacles, de tournants, de moments insupportables. C'est le hasard, le sort, une force majeure qui nous orientent dans la vie, nous déroutant parfois. Nous sommes jetés dans la vie comme dans de l'eau, et nous devons y rester sans nous noyer. Une question se pose : comment se battre contre les vents et les orages ? Une chose est sûre, pour voguer librement selon nos propres itinéraires il nous faut assez de force et de courage. Céline a remporté une bataille, celle menée pour la libération des chaînes tyranniques de sa mère, et a continué à parcourir son propre chemin. Cependant, les ponts écroulés et le goût âpre qu'elle en garde témoignent que le prix payé n'était pas une bagatelle.

Ce roman, se concentrant sur un cas bien particulier, nous incite à réfléchir sur les valeurs universelles : sur la condition humaine, sur la responsabilité de nos actes, sur l'importance de la cellule familiale, et sur la vie en tant que champ de bataille. Il illustre, encore une fois, toute la puissance de l'imagination d'un mage des mots, tel que l'est Tremblay.

BIBLIOGRAPHIE

Jean-Marc Barrette, *L'Univers de Michel Tremblay*, Montréal, PUM, 1996.

Gilbert David et Pierre Lavoie, *Le monde de Michel Tremblay*, Montréal, Carnières, Cahiers de théâtre Jeu, Editions Lansman, 1993.

Littérature de langue française en Amérique du Nord, Poitiers, La Licorne, 1993.

Michel Tremblay, *Le Cahier noir*, Montréal, Leméac, Actes Sud, 2003.

Michel Tremblay, *Le Cahier rouge*, Montréal, Leméac, Actes Sud, 2004.

Michel Tremblay, *Le Cahier bleu*, Montréal, Leméac, Actes Sud, 2005.

Diana Popović, « Diversité dans la littérature canadienne: cas de Michel Tremblay », *Filološki pregled / Revue de Philologie*, XXX, 2003/2, pp. 55–60.

Les Archives de Radio-Canada, version web.

Диана Поповић

ИГРА СЛУЧАЈА У *ЦРНОЈ СВЕСЦИ* МИШЕЛА ТРАМБЛЕА
(Резиме)

Циклус романа о Селини Пулен Трамбле започиње *Црном свеском*. То је прича о тражењу сопственог идентитета. Селина, која је рођена као патуљчица, води страшну унутрашњу борбу да прихвати своју посебност и пронађе место у друштву. У томе јој помажу пријатељи, али не и породица, нарочито не њена, иначе ауторитативна мајка која дубоко пати што је родила такво дете, те се одаје алкохолу, уништавајући, тако, сопствени живот и живот укућана.

Селина непрестано анализира себе и људе који је окружују, и тражи разлоге због којих породични односи постају затегнути, а њен живот ропски. Случај до случаја, наводе је на све већу иницијативу, коначно до потпуног осамостаљења. Снагом воље, интелигенцијом, одважношћу, Селина успева да победи сопствене комплексе, али на уштрб односа са мајком. Врхунац сукоба с њом представљаће Селинина смелост да завири у свет позоришта.

Овај трамблеовски жив и заводљив роман отвара низ универзалних питања о људском постојању, о месту које човек заузима у породици, у друштву, о одговорности и последицама понашања, и подсећа да је живот непрестана борба.

Кључне речи: Квебешка књижевност, савремени квебешки роман, породица, породични односи.

BIBLID: 0015-1807, 36 (2009), 2 (pp. 149–157)
UDC 821.133.1(71).09–31 Rajić N.

Marija Panić
Université de Kragujevac

LES RÉFÉRENCES AUTOBIOGRAPHIQUES ET CULTURELLES DANS *LES HOMMES-TAUPES* DE NÉGOVAN RAJIC

Les Hommes-taupes, allégorie fantasmagorique de Négovan Rajic écrite en 1978, comporte un certain nombre d'allusions autobiographiques et culturelles qui influencent la lecture de ce récit. On essaiera d'établir leur fonction dans le roman.

Négovan Rajic, auteur canadien francophone d'origine serbe, ingénieur en électrotechnique et professeur de mathématiques, issu d'une famille hautement cultivée, reste marqué par sa culture et par ses racines. Il puise ses thèmes dans son pays d'origine, il publie des articles pour exprimer ses opinions sur les événements politiques qui y ont lieu[1], et tout le long de sa vie reste vivement touché par ce qui lui est arrivé en Yougoslavie : après avoir refusé d'adhérer à la *Jeunesse populaire*, organisation communiste des étudiants (en plus, indigné par le fait que même la physique après l'avènement du nouveau régime en Serbie devrait être enseignée avec une approche marxiste), il émigre en Autriche en 1946, au péril de sa vie[2], et arrive en France en 1947. Pour quelque temps, il vit dans les camps des réfugiés et immigrés politiques, souffre d'être sans emploi et sans argent et se fait de graves reproches d'avoir abandonné ses études[3]. Grâce à la bourse du Comité pour l'Europe Libre, il finit ses études et devient chercheur à l'Ecole polytechnique de Paris. Il s'installe par la suite, au Canada, à Trois-rivières, où il enseigne les mathématiques. Il a écrit les œuvres suivantes : ouvrages : *Les Hommes-taupes* en 1978, des recueils de contes *Propos d'un vieux radoteur* en 1982, *Service pénitentiaire national* en 1988, *Sept roses pour une boulangère* en 1987 et son roman autobiographique, *Vers l'autre rive : Adieu Belgrade* en

[1] L'exemple le plus récent est son texte sur les événements politiques à Kosovo, au Champ de Merle, comme l'appelle Rajic – la traduction de son article est parue dans *Književne novine* en 2008 (Negovan Rajić: « Istina o Kosovu » (traduit par Emilija Cerović Mlađa), *Književne novine*, n° 1153, mai 2008, p.7), pour les autres exemples voir Ljiljana Matić: « Negovan Rajić, slavni kanadski pisac, u službi mira », *Godišnjak Filozofskog fakulteta u Novom Sadu*, vol. XXIX, 2001, pp. 163–171.

[2] Il a traversé à la nage la rivière de Mura, montagnarde et torrentielle.

[3] Il décrit ces événements dans son récit *Sept roses pour une boulangère*.

2000. *Les Hommes-taupes*, chef-d'œuvre d'allégorie fantasmagorique, rédigé en 1978, écrit dans le courant de la tradition kafkaïenne et orwellienne, représente la dictature de la Grande Idée et l'existence souterraine des créatures nommées « hommes-taupes » par un narrateur homodiégétique. Celui-ci écrit en faisant des analepses (selon la terminologie de Genette) à partir d'un moment qui représente le tournant de sa vie, à savoir la nuit avant de devoir avouer clairement aux autorités médicales s'il croit – ou non, ce qui le rendrait sain et donc libre – à l'existence des ces êtres-là. Tout le long du texte, il existe des indications qui rendent ce narrateur peu fiable. Les manifestations de ses troubles mentaux sont assez expressives, par exemple : l'insomnie, la soif, la solitude, les conditions déprimantes dans lesquelles il a vécu avant son internement, indiquent à un lecteur ordinaire qu'il souffre de problèmes mentaux. L'auteur ne fait qu'accentuer cela dans un aveu tout plat de la part du narrateur – selon ses propres paroles, il a chevauché un dauphin (chapitre III[4]). Le péritexte sous forme de préface et postface allografes fictives (toutes les deux anonymes) ne font qu'augmenter la véridicité de sa maladie : le manuscrit a été retrouvé lors de la démolition d'un vieil hôpital psychiatrique. Cependant, le monde de la Grande Idée (bête noire de Rajic, puisque ce syntagme réapparaît dans ses autres ouvrages) subsiste même dans le monde du préfacier/postfacier – il ne s'agit donc pas que de l'imagination d'un être troublé. Il se pose une question qui peut mettre en branle le jeu de la lecture de ce livre : les hommes-taupes que voit le personnage principal ne sont-ils que le fruit de son imagination maladive (nourrie par les reproductions des tableaux fantasmagoriques effrayants d'un certain Jérôme B., son livre de chevet), ou existent-ils vraiment dans le monde fictif de cet ouvrage ?

Tout, jusqu'au début de la persécution de la part de la milice et de son commissaire dévoué à la Grande Idée, nous inclinerait plutôt à n'y voir que des effets de l'imagination maladive du personnage principal. L'auteur laisse soigneusement dans son récit de petites traces nous faisant pencher de ce côté-là. Par exemple, la plupart des hommes-taupes décrits sont soit des personnages que le narrateur connaît, qui ont beaucoup plus réussi dans la vie que lui-même, et avec lesquels il s'était disputé, soit des célébrités, avec de grands mérites, qui fascinent facilement. Cependant, à voir comment le commissaire se trouve sollicité à persister dans son enquête ayant pour but la mise en oubli de toute mention des hommes-taupes, nous serions plutôt enclins à croire que cette révélation de la symbiose étrange entre « les hommes-taupes » (intellectuels travaillant clandestinement en liberté superficielle) et « les hommes à machoire forte » (forces répressives, gardes du régime totalitaire) représente un danger pour la dictature. Si on prend ce point de vue en lisant, on comprend que notre narrateur est sur la bonne piste et, par son refus d'accepter la vérité de la Grande Idée, il paraît représenter le dernier rempart dans la lutte pour les valeurs de l'humanité. Il peut aussi être vu

[4] Négovan Rajic, *Les Hommes-taupes*, Montréal, Éditions Pierre Tisseyre, 1978, p. 35.

comme un personnage en danger puisqu'il ne change pas d'avis même quand il est menacé.

Dans *Les Faux-Monnayeurs* de Gide[5], la première présence physique de la fausse monnaie n'apparaît qu'au milieu du livre, au moment où Bernard la laisse tomber sur une table, avec un effet sonore, afin de matérialiser un petit peu au moins le titre du roman d'Édouard. Chez Rajic, c'est aussi vers le milieu du livre que l'on découvre que cette persécution est véritable et existe bel et bien hors du monde psychologique du personnage principal. La preuve tangible (et l'indicateur pour la lecture) est la disparition soudaine et dans tous les domaines des œuvres et des données biographiques dudit Jérôme B. On ne voit plus son tableau au musée (chap IX[6]) ; les gardiens ne savent pas où il se trouve ; les livres consacrés à l'œuvre de Jérôme B. ont été empruntés et sont à présent indisponibles au public (chapitre XI[7]). Donc, les propos du narrateur sur la vaste taupinière clandestine au-dessous de la ville ont déclenché une masse d'événements supprimant les libertés et portant outrage au sens commun. Une fois encore, le narrateur nous paraît être le dernier champion des valeurs universelles. Cette notion est encore plus évidente avec la connaissance du fait que ce Jérôme B. est le célèbre Jérôme Bosch, peintre d'une époque transitoire en Europe, qui développe les scènes fantasmagoriques dans ses tableaux ; il est incontournable quand on passe en revue l'histoire du bizarre dans la peinture européenne (voir Eco : *Histoire de la beauté*[8]*, Histoire de la laideur*[9] ; Foucault : *Histoire de la folie à l'âge classique*[10] ; Lacan: *Écrits*[11]).

Un lecteur avisé ne peut manquer de reconnaître Bosch dans les descriptions que fait le narrateur (d'autant plus qu'il utilise le titre d'un de ses tableaux). Dans ses autres œuvres, Rajic ne donne que les initiales du nom de famille de ses personnages (il évite ainsi de situer ses œuvres dans le temps et l'espace, aspirant ainsi à l'universalité, comme il le dit dans une interview[12]). Il en va de même pour Bosch en tant que référence culturelle. C'est grâce à cette référence (qui est significative, mais pas trop découverte, ce qui la rendrait fade[13]) que le

[5] Nous nous permettrons de souligner quelques analogies avec l'oeuvre de Gide étant donné que l'auteur a mis les paroles du prix Nobel français en épigraphe, qui, selon Genette, aurait la fonction de commentaire du texte et en plus, le nom de l'auteur cité est lui-même significatif. (Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Seuil, 1987, pp. 146–147.)

[6] Négovan Rajic, *op.cit.*, p. 99.

[7] *Ibid*, p. 127.

[8] Umberto Eko, *Istorija lepote*, Plato, Beograd, 2004, p. 148.

[9] Umberto Eko, *Istorija ružnoće*, Plato, Begrad, 2007, pp. 101–102.

[10] Mišel Fuko, *Istorija ludila u doba klasicizma* (traduit par Jelena Stakić), Beograd, Nolit, 1980, pp. 10, 34.

[11] Žak Lakan, *Spisi*, Beograd, Prosveta, 1966, p. 10.

[12] Dušan Veličković, « Negovan Rajić: Ka drugoj obali », NIN, n°. 2105, le 3 mai 1991, p. 49

[13] Selon Barthes, dans un texte le « *peu* est la mesure de l'authenticité » d'un personnage historique (Barthes les compte parmi les références culturelles) ; « car, si le personnage historique prenait

lecteur se sent vivement touché. A la rigueur, on aurait la même sensation sans avoir explicitement reconnu Bosch dans l'identité du peintre dont les œuvres sont condamnées à l'oubli forcé, puisque Rajic nous montre sa grandeur. La reconnaissance ajoute à la lecture en transcendant le monde fictif de ce récit pour s'attacher fermement au monde du lecteur, et de l'autre côté, les allusions de Rajic font que cet attachement devient plus flou, se dérobant ainsi à toute rigueur. L'intérêt de cette référence reste le même : elle attire la confiance du lecteur.

Dans son article détaillé sur les thèmes serbes dans l'œuvre de Rajic[14], Mihailo Pavlović déchiffre encore des réminiscences culturelles (qui ne sont parfois que des clins d'œil de la part de Rajic), et nous n'en citerons qu'une. Dans un des hommes-taupes, il reconnaît le prix Nobel de littérature yougoslave, Ivo Andrić, selon quelques indications assez expressives :

> L'homme portait un imperméable raglan de couleur claire. L'assurance de sa démarche un peu féline et la coupe impeccable de ses habits trahissaient l'homme du monde. Un diplomate, peut-être. Arrivé près de moi, je le reconnus sans la moindre hésitation. Ce visage émacié, ce teint terreux, ces lunettes d'écaille, c'était notre Grand Prix de littérature. [...] J'avais lu un de ses livres, une chronique restituant avec minutie une époque déjà lointaine. Œuvre admirable à bien des égards, et quelle vaste culture ! [15]

Ce passage est significatif à bien des égards. D'abord, il est intéressant d'attacher un état civil factuel à un personnage venant de l'univers littéraire fantastique. Il se pose une question : le paratexte factuel (la connaissance de l'entourage de l'auteur du livre) influence-t-il tellement la lecture du présent ouvrage ? Les indications présentes (discrètes comme toujours chez Rajic) semblent assez claires ; selon Pavlović, celle qui appuie le plus ce point de vue est précisément l'œuvre littéraire que cet écrivain couronné du Grand Prix avait rédigé : une chronique, tout comme *La Chronique de Travnik* d'Andrić[16] (une fois encore, les clins d'œil aux lecteurs avertis). Jelena Novaković conclut que les allusions à quelques personnages de la jeunesse de l'écrivain sont incluses dans la trame de la fiction (tout en étant reconnaissables aux lecteurs avisés), et que la double vie des hommes-taupes est dotée d'une signification générale, portant sur tout libre penseur qui vit comme exilé dans son propre monde[17]. Même sans avoir explicitement reconnu l'identité de cet écrivain, le lecteur comprend l'intérêt de son apparition dans ce récit.

---

son importance *réelle*, le discours serait obligé de le doter d'une contingence qui, paradoxalement, le *déréalisarait* » (Roland Barthes, *S/Z*, Paris, Seuil, 1970, p.108).

[14] Mihailo Pavlović: « Srpske teme Negovana Rajića », Beograd, *Anali Filološkog fakulteta*, vol. XX, 2000, pp. 127–152.

[15] Négovan Rajic, o*p. cit.*, p. 40.

[16] Mihailo Pavlović, *op. cit.,* p. 134.

[17] Jelena Novaković, « Fantazmagorični svet Negovana Rajića », in : Negovan Rajić, *Ljudi--krtice* (traduit par Živojin Živojinović), Beograd, Gutenbergova galaksija, 2004, p.118.

L'autre partie du passage cité nous semble propice à une considération portant sur l'importance de l'art – le narrateur est bel et bien conscient de la valeur impressionnante de l'œuvre de l'écrivain-personnage. Il en est ébloui. Face à son amour pour la peinture (ou, pourrait-on mieux dire – fascination maladive ? Rajic ne nous donne pas de réponse), il se trouve une fascination claire et saine pour ce chef-d'œuvre écrit par l'écrivain couronné. L'art représente un pilier qui attire la confiance du lecteur.

On pourrait découvrir ici les autres références artistiques. Par exemple, Ana Radin dit que ce roman est érigé sur une double métaphore : celle, noire, d'une taupinière humaine, et une autre, arcadienne, celle de l'enfance humaine, quand le monde était encore innocent[18]. Les références culturelles, surtout artistiques, ne sont pas rares chez Rajic ; on pourrait même dire que son œuvre est parsemée de plusieurs réminiscences artistiques. Nous ne citerons que quelques comparaisons parues dans *Vers l'Autre rive : Adieu Belgrade* : « tableaux goyesques », « le visage médiéval », « le paysage bruegélien », « maîtres flamands ».

Le paratexte allographe fictif nous informe davantage sur le personnage du narrateur et révèle un lien expressif avec la vie de l'écrivain[19]. Ce manuscrit a été trouvé lors de la démolition d'un vieil hôpital psychiatrique. « Les pages du manuscrit étaient écrites au verso d'un cours polycopié de calcul différentiel et intégral. »[20] Le préfacier ne nous décrit pas davantage ces papiers-là, il ne donne pas de réponse sur la question de savoir comment les copies de mathématiques se sont trouvées à l'hôpital psychiatrique, mais il nous semble que cette information même ouvre une énigme (du code herméneutique chez Barthes[21]) : comment les calculs de mathématiques se sont-ils trouvés là ? La réponse s'offre dans l'avant-dernier chapitre, où l'on découvre que le narrateur n'est qu'un ancien étudiant raté, qui avait voulu devenir constructeur de ponts, et qu'il est resté influencé par cet échec tout le long de sa vie, peut-être jusqu'à en perdre la raison. Toutefois, il reste un petit peu de la réalité factuelle qui dirait qu'il est peu probable que les asiles abondent en calculs mathématiques. Peut-être Rajic voulait-il encore une fois mélanger la fiction (d'autant plus fictionnelle qu'elle soit fantasmagorique) et la réalité toute faite : Rajic était professeur de mathématiques, et ingénieur, parmi les plus doués[22]. Cette réalité factuelle n'est que renforcée dans l'œuvre

[18] Ana Radin, « *Ljudi-krtice* », Beograd, *Književne novine*, le 1er février 1990, p. 15.

[19] Sur l'intérêt des réminiscences personnelles, intertextuelles et transtextuelles dans l'œuvre de Rajic, voir Jelena Novaković, « Le moi et les autres dans les œuvres de Négovan Rajic : aspects intertextuels », Actes de la Première conférence internationnale d'études canadiennes, Belgrade, 2005, pp. 313–325.

[20] Négovan Rajic, *op. cit*., p. 13.

[21] Roland Barthes, o*p. cit*., p. 24.

[22] Les références autobiographiques sont très fréquentes dans l'oeuvre de Rajic – il s'agit de l'utilisation des mots portant sur le régime dictatorial en Yougoslavie (la Grande Idée, le Grand Serrurier, la Justice géométrique...), sur Belgrade (les noms des rues traduits ou adaptés en français, ce qui leur ôte parfois le lien avec cette ville et les situe dans l'espace de l'universel – rue de la Grand-Mère Griotte, avenue du Prince Analphabète, rue Ilija, rue de la Couronne), puis, la plus

qui ne paraîtra qu'en 2000 (donc, vingt-deux ans plus tard), à savoir son roman autobiographique – et le seul sous-titré de ce nom générique[23] – *Vers l'autre rive : Adieu Belgrade*, où il dit (en décrivant ses études universitaires à Belgrade après la fin de la Deuxième guerre mondiale) :

> Les cours à l'Université avaient commencé tardivement, en novembre. Ils m'intéressaient diversement. La géométrie descriptive m'ennuyait prodigieusement. Son utilité pour devenir ingénieur d'électrotechnique m'échappait. [...] Seul le cours de *calcul différentiel et intégral* trouvait grâce à mes yeux et satisfaisait ma curiosité intellectuelle.[24]

Cette parallèle entre les goûts en mathématiques de l'auteur lui-même et de son narrateur ne nous paraît pas fortuite. Elle pourrait illustrer la façon d'écrire de Rajic, ce mélange d'indices autobiographiques, des références culturelles (qui exigent la reconnaissance de la part du lecteur également) – les deux extra-textuels – et de la réalité (intra)textuelle, fantastique ou paradoxale. « Construit sur plusieurs références, le texte de Rajic se lit comme double, en suggérant un mouvement de séparation et de réintégration perpétuelles qui s'effectuent à travers une suite de dédoublements », dit Jelena Novaković[25]. Ce même principe apparaît dans le récit *Sept roses pour une boulangère* : le narrateur, se trouvant depuis quelque temps déjà au fond d'un puits sec, sans issue, se rappelle d'un jeune homme réfugié, sans emploi, ancien étudiant en construction dont le but essentiel est de reprendre ses études, habitué à avoir faim, et avoue tout de suite qu'il s'agit de lui-même quand il était jeune. Ce jeune homme médite sur les tableaux de Bosch, sans toutefois le nommer[26]. Il a horreur des taupinières humaines, c'est-à-dire du métro (dans *Vers l'autre rive : Adieu Belgrade*, Rajic se rappelle sa répulsion pour les trains électriques souterrains[27]). C'est à l'occasion de son trajet par métro qu'il se rappelle des « hommes-chats, des hommes-crapauds, des hommes-squelettes »[28] de ce peintre. Encore une fois, on remarque le lien entre les éléments culturels, autobiographiques et le monde fictif qui est peu probable.

---

personnelle, la parallèle avec sa propre vie, à travers ses personnages qui sont parfois, eux auss,i exilés et appartiennent quelquefois au même domaine professionnel, travaillant dans la construction ou faisant des études dans le même champ (*Trois rêves*, *Puits*, *Sept roses pour une boulangère*).

[23] Encore une fois une analogie avec Gide: son seul roman portant ce sous-titre sont *Les Faux-Monnayeurs*, après lequel Gide a avoué ne plus ressentir ce fort besoin d'écrire (d'après Claude Martin, *Gide.* Paris, Seuil, p.175).

[24] Négovan Rajic, *Vers l'Autre rive : Adieu Belgrade*, Lausanne, L'Age d'Homme, 2000, pp. 68–69. (mis en italique par M. Pavlović)

[25] Jelena Novaković, « Le moi et les autres dans les œuvres de Négovan Rajic : aspects intertextuels », *op. cit.*, p. 320. Rajic effectue ces dédoublements même dans le paratexte : il ne cite pas Gide directement, mais par l'intermédiaire des Cahiers de la Petite Dame.

[26] Négovan Rajic, *Sept roses pour une boulangère*, Montréal, Éditions Pierre Tisseyre, 1987, p. 91.

[27] Négovan Rajic, *Vers l'Autre rive : Adieu Belgrade*, 2000, p. 21.

[28] Négovan Rajic, *Sept roses pour une boulangère*, p. 91.

Le tableau de Bosch le plus mentionné dans *Les Hommes-taupes*, à savoir *Le Déluge*, nous invite à remarquer un jeu de miroir. Les tableaux de Bosch sont censés avoir une composition très complexe, remplie de scènes parallèles et de motifs de genre (sont exempts quelques tableaux d'inspiration biblique, qui parfois possèdent une composition moins profuse)[29]. *Le Déluge* est plus réduit : selon les descriptions du narrateur des *Hommes-taupes*, « tout ce paysage, d'un raffinement exquis, était peint uniquement avec différents tons de bleu et et de jaune sale »[30]. De même, la richesse de parole et d'action de laquelle Rajic est capable (voir *Vers l'autre rive : Adieu Belgrade* et l'article de Ljiljana Matić[31]) semble se tarir ici : sa phrase est simple, son narrateur est solitaire[32], il y a visiblement peu d'événements. Le ton de cet ouvrage est sombre, morne. Rajic semble vouloir simplifier son monde fictif, le réduire au nécessaire (à l'instar du tableau de Bosch). Or, subsistent deux choses que Rajic écrivain et homme admire : les arts et les mathématiques.

Jelena Novaković souligne que pour Rajic l'écriture représente un acte qui est éthique et esthétique à la fois[33]. Dans l'œuvre de Rajic, l'art a la fonction de salut[34], et ses personnages sont capables de s'opposer à la réalité inacceptable par une sorte de comportement esthétique, en choisissant d'être menés par un principe du plaisir et non pas du sentiment du réel[35]. Barthes indique l'importance du code référentiel dans la partition musicale supposée d'un texte littéraire : « Ce qui éclate, ce qui fulgure, ce qui souligne et impressionne, ce sont les sèmes, les citations culturelles et les symboles »[36], renforçant ainsi son idée que ce n'est pas que l'énigme dominante qui donne le goût particulier à la lecture. La lecture des œuvres de Rajic nous semble devoir être de telle qualité à apprécier l'étendue des références portant sur la beauté de l'art et des mathématiques.

[29] *Enciklopedija likovnih umjetnosti*, t. 1, Zagreb, Naklada Leksikografskog zavoda FNRJ, 1959, pp. 443–444.

[30] Négovan Rajic, *Les Hommes-Taupes*. p. 82.

[31] Ljiljana Matić: « La trajectoire de l'œuvre de Négovan Rajic », *Godišnjak Filozofskog fakulteta u Novom Sadu*, vol. XXX, 2002, p. 171.

[32] Il n'emploie « nous » comme sujet que pour désigner, d'un côté, lui-même avec le commissaire lors de la visite de ce dernier, et de l'autre, il apparaît un *nous* énigmatique, portant sur son enfance, sur les moments heureux, pleins de soleil et de beauté. On ne découvre qu'à la fin du récit que ce pronom désigne le narrateur et son père. Les autres n'existent quasiment pas dans le monde du personnage principal.

[33] Jelena Novaković, *op. cit*., p. 115.

[34] Jelena Novaković: « Stvaralačka pustolovina Negovana Rajića », in: Negovan Rajić, *Sedam ruža za jednu pekarku* (traduit par Ivan Dimić), Beograd, Gutenbergova galaksija, 2005, pp. 13–15.

[35] *Ibid*, p. 8.

[36] Roland Barthes, *op. cit.*, p. 36.

BIBLIOGRAPHIE

Roland Barthes, *S/Z*, Paris, Éditions de Seuil, 1970.

Ivan Dimić, « Negovan Rajić – nostalgija kao neizmeničnost fikcije i fantazma », *Filološki pregled* / *Revue de Philologie*, 1998, XXV/1, pp. 53–66.

Umberto Eko, *Istorija lepote* (traduit par Dušica Todorović-Lakava, Nenad Ristović, Zorana Krsmanović), Belgrade, Plato, 2004.

Umberto Eko : *Istorija ružnoće* (traduit par Danijela Maksimović, Dušica Todorović-Lakava, Anđela Milivojević, Milica Simić, Smiljka Kesić, Goran Vidović), Beograd, Plato, 2007.

Mišel Fuko, *Istorija ludila u doba klasicizma* (traduit par Jelena Stakić), Beograd, Nolit, 1980.

Gérard Genette, *Seuils*, Éditions de Seuil, Paris, 1987.

Enciklopedija likovnih umjetnosti, t. 1, Zagreb, Naklada Leksikografskog zavoda FNRJ, 1959.

Žak Lakan, *Spisi*, Beograd, Prosveta, 1966.

Claude Martin, *Gide*, Paris, Éditions de Seuil, 1995.

Ljiljana Matić, « Negovan Rajić, slavni kanadski pisac, u službi mira », *Godišnjak Filozofskog fakulteta u Novom Sadu*, vol. XXIX, 2001.

Ljiljana Matić, « La trajectoire de l'oeuvre de Négovan Rajic », *Godišnjak Filozofskog fakulteta u Novom Sadu*, vol. XXX, 2002.

Jelena Novaković, « Le moi et les autres dans les œuvres de Négovan Rajic : aspects intertextuels », *L'Autre langue – l'altérité dans la culture canadienne* (dir. Vladislava Felbabov et Jelena Novaković), Beograd, YACS, 2004, pp. 311–322.

Jelena Novaković, « Fantazmagorični svet Negovana Rajića », in: Negovan Rajić, *Ljudi-krtice* (traduit par Živojin Živojinović), Beograd, Gutenbergova galaksija, 2004.

Jelena Novaković, « Stvaralačka pustolovina Negovana Rajića », in: Negovan Rajić, *Sedam ruža za jednu pekarku* (traduit par Ivan Dimić), Belgrade, Gutenbergova galaksija, 2005.

Jelena Novaković, « Un écrivain francophone serbe: Négovan Rajic », *Francophonie et multiculturalisme dans les Balkans* (dir. Pierre Brunel et Efstratia Oktapoda-Lu), Université Paris IV – Publisud, 2006, pp. 139–151.

Mihailo Pavlović, « Srpske teme Negovana Rajića », Beograd, Anali Filološkog fakulteta, knjiga XX, 2000.

Mihailo Pavlović, « L'Image des régimes totalitaires dans l'œuvre de Négovan Rajic », *Filološki pregled / Revue de philologie*, XXX, 2003/2, pp. 9–16.

Ana Radin, « Ljudi-krtice », *Književne novine*, Beograd, le 1er février 1990.

Négovan Rajic, *Les Hommes-taupes*, Montréal, Éditions Pierre Tisseyre, 1978.

Négovan Rajic, *Propos d'un vieux radoteur*, Montréal, Éditions Pierre Tisseyre, 1982.

Négovan Rajic, *Sept roses pour une boulangère*, Montréal, Éditions Pierre Tisseyre, 1987.

Négovan Rajic, *Service pénitentiaire national*, Québec, Éditions du Beffroi, 1988.

Négovan Rajic, *Vers l'Autre rive : Adieu Belgrade*, Lausanne, L'Age d'Homme, 2000.

Negovan Rajić, « Istina o Kosovu » (traduit par Emilija Cerović Mlađa), Beograd, Književne novine, n° 1153, mai 2008.

Dušan Veličković, « Negovan Rajić: Ka drugoj obali », Beograd, NIN n°. 2105, le 3 mai 1991.

Марија Панић

АУТОБИОГРАФСКЕ И КУЛТУРНЕ РЕФЕРЕНЦЕ У РОМАНУ *ЉУДИ-КРТИЦЕ* НЕГОВАНА РАЈИЋА

(Резиме)

Фантазмагорична алегорија *Људи-кртице* Негована Рајића представља свет диктатуре Велике Идеје, приповедан са тачке гледишта наратора који нам изгледа недовољно поуздан – налази се у психијатријској болници, а и показује знаке душевне болести. Просечан читалац би могао да се пита да ли је он поуздан приповедач. Међутим, користећи културне референце (слике Хијеронимуса Боша, на пример) и аутобиографске показатеље (сличне склоности као и главни лик), аутор враћа веродостојност наратору и развија игру читања подижући је на раван у којој није неопходно тражити потпуно решење енигме постављене у књизи (истинитост постојања људи-кртица), у којој доминирају алузије које су упућеном читаоцу значајне, а поседују универзалност, те указују на вредност коју аутор придаје лепоти уметности и математике.

Кључне речи: алузија, аутобиографски елементи, културне, уметничке, математичке референце.

BIBLID: 0015-1807, 36 (2009), 2 (pp. 159–169)
UDC 821.133.1(71).09-1 Dorion E.

Ljiljana Matić
Université de Novi Sad

LES CHEMINS DE L'ÉCRITURE D'HÉLÈNE DORION, LA GRANDE DAME DE LA LITTÉRATURE QUÉBÉCOISE ET L'AMBASSADRICE DE LA FRANCOPHONIE

Hélène Dorion, la poète la plus lue au Québec, cette femme extrêmement douée est très engagée en poésie et dans de différents champs de la création littéraire (enseignante, critique littéraire, éditrice, etc.), et elle traite des problèmes éternels concernant la condition humaine. Essentiellement, pour Hélène Dorion, l'écriture est une façon de recueillir des liens et le travail sur la langue consiste entre autres à lier le mot et la chose, à tenter d'unir.

Saluée internationalement, Hélène Dorion, artiste multidisciplinaire, une poétesse vibrante et passionnée qui a obtenu une consécration aussi bien au Québec qu'en France et en Belgique, a été reçue membre de l'Académie des lettres du Québec en 2006 et en novembre 2005, elle est devenue la première Canadienne à remporter le prestigieux Prix de poésie de l'Académie Mallarmé, décerné en France par un jury d'une trentaine de poètes. Après avoir obtenu le Prix du Gouverneur général pour son recueil *Ravir : Les lieux*, elle se voit consacrer une rétrospective de 800 pages, *Mondes fragiles, choses frêles*. La poète la plus lue au Québec, cette femme extrêmement douée est très engagée en poésie et dans de différents champs de la création littéraire (enseignante, critique littéraire, éditrice, etc.), et elle traite des problèmes éternels concernant la condition humaine. Dans notre travail, nous nous proposons d'examiner son récit autobiographique *Jours de sable* et son essai *Sous l'arche du temps* pour voir de près les questions dont Hélène Dorion est préoccupée. De 1983 à 2003, l'on peut découvrir quatre cycles constituant les différents jalons d'un itinéraire scriptural de la poétesse : l'empreinte des origines, le passage vers l'universel, l'unité et le nécessaire retour en Soi. Ses vers sont d'une simplicité apparente, mais leur sens est d'une complexité philosophique, traitant les problèmes du vide et de la plénitude, de l'éternel et de l'instant, du jour et de la nuit, de « Je » et de « Tu », de la forme et du verbe. Essentiellement, pour Hélène Dorion, l'écriture est une façon de recueillir des liens et le travail sur la langue consiste entre autre à lier le mot et la chose, à tenter d'unir. Pour pouvoir participer intimement à cette aventure vertigineuse qu'est la vie, la poète doit être unie au monde et elle

se trouve dans la position de Sisyphe en tâchant de percer le secret de la nature, le chemin menant d'un ouvrage à l'autre en forme de spirale.

Hélène Dorion crée depuis plus de vingt cinq ans une œuvre importante qui comprend une vingtaine de recueils de poésie, un récit autobiographique et un essai. Grâce à sa double formation de philosophe et de littéraire, elle se penche sur la condition humaine et organise son œuvre autour de trois questions fondamentales : *Qui sommes-nous ? D'où venons-nous ? Où allons-nous ?*[1] A l'instar de Pascal moderne, Hélène Dorion analyse les rapports entre le macrocosme et le microcosme, voire entre l'éternité galactique et le moment actuel vécu par l'homme de nos jours. Si Pascal admirait la grandeur et la durée des chênes millénaires devant lesquels l'homme paraît n'être qu'un fragile roseau exposé aux vents, mais, en même temps étant supérieur par rapport à l'arbre puisqu'il est « un roseau pensant » – Hélène Dorion est fascinée par les éléments naturels célébrés depuis l'Antiquité par les philosophes grecs. Aussi bien dans sa vie privée que dans ses ouvrages, l'écrivaine examine la place de l'être humain par rapport au firmament et la terre couverte des océans, des mers, des lacs et des courants d'eau. « La poésie permet de poser des questions, et donne la capacité d'habiter le monde, de bâtir des ponts entre ce monde et soi », ne cesse-t-elle de répéter dans son essai et dans ses poèmes, dans lesquels elle chante, jour après jour, le mystère et l'étonnement d'être vivante. Si la poète recherche à établir l'unité entre la nature et l'être dans le monde en perpétuel mouvement, la philosophe réfléchit sur ses recueils et explique son procédé d'écriture. Un critique français a qualifié le travail d'Hélène Dorion de « poésie de l'inquiétude, hantée par la précarité de l'existence humaine ».

Dans sa quête des réponses aux questions éternelles, la poétesse s'est retirée dans sa « tour d'ivoire » : elle habite éloignée du vacarme des villes tentaculaires, toute proche de la nature, dans les Laurentides, près d'un lac, et – à travers sa fenêtre – elle observe le microcosme et admire le monde extérieur, tout en mouvement. À l'aide de son écriture, elle essaye de déchiffrer ce mystère, de suivre son chemin de créateur et d'avancer dans le vaste domaine de sa promenade intérieure. C'est pourquoi les paysages et les chemins jouent le rôle primordial dans sa création et elle y accède symboliquement en regardant par la fenêtre. Ses chemins de l'écriture font beaucoup penser au procédé de Marcel Proust, lorsque Hélène Dorion explique ce passage de l'observation à la création: Premier autoportrait: Les paysages; Deuxième autoportrait : Les chemins.

> Ma fenêtre donne sur un lac bordé de collines. Les arbres mesurent le temps, le ciel immense et proche tient le sablier des heures. Bientôt le lac se transformera en une vaste étendue de glace et de neige, durant des mois l'horizon se composera de blanc, de gris, de vert léger et de bleu intense. Puis le vent ébranlera la surface du lac, secouera les eaux jusqu'à ce que la croûte, amincie par le travail patient du soleil,

[1] Hélène Dorion, *Sous l'arche du temps*, Leméac, 2003, p. 15.

> se rompe. Ce sera le printemps, ce moment attendu où les vagues enfin renaissent, vigoureuses, avalant à mesure la lumière vive.[2]

Le réveil de la nature et le retour des oies blanches semblent inviter la poète à l'écriture par ces traces dans le ciel de minuscules et indéchiffrables écritures. L'écrivaine est donc invitée à s'acheminer sur le sinueux sentier de la création artistique et la philosophe explique cette cristallisation du vécu en écriture, représentant pour elle le sens même de la vie :

> Être, et je pourrais ajouter écrire, c'est d'abord habiter un lieu. Regarder à travers cette fenêtre par laquelle je peux ressentir l'émotion d'être au monde, et qui, en même temps, donne sur l'intérieur et permet de voir la prodigieuse complexité de la nature humaine. Je tends l'oreille à ce quelqu'un en moi qui interroge ma présence, renouvelle mon étonnement, ce sursaut de la conscience qui rompt le fil pour aussitôt le renouer.[3]

Hélène Dorion s'en souvient que, enfant, devant la mer, c'est l'intense sensation d'écoulement des heures qui s'est imprégnée en elle : Devant le fleuve Saint-Laurent, à Québec, elle a ressenti tout le pouvoir du rêve et de l'imaginaire. Et de nos jours, ce sont le lac, les collines qui le ceinturent, l'invitant à éprouver le sentiment d'être unie au moment du monde, à ses bruits, à son poids, et surtout à son inséparable beauté.

L'écriture possède une force magique, comme le paysage, de révéler à la poète les fenêtres à l'intérieur d'elle, de la même façon à laquelle se reflète, derrière la vitre, le fleuve majestueux de Saint-Laurent, le bord du lac dans les Laurentides ou la mer infinie. Grâce à l'écriture, grâce au verbe et grâce à son imagination créatrice, Hélène Dorion nous découvre son microcosme intérieur puisé du cosmos, régi dans le temps et dans l'espace, que l'être humain observe avec fascination.

Après la publication du volumineux livre contenant les recueils de poèmes d'Hélène Dorion publiés entre 1983 et 2000 au titre révélateur *Mondes fragiles, choses frêles*,[4] la poétesse fait la récapitulation de ses efforts pour nous présenter ses réflexions sur sa pratique d'écriture et sur la signification qu'elle accorde à « une poésie chercheuse d'unité dans un monde en perpétuel mouvement », d'après la juste définition de Jacques Paquin. Mais, il faut dire qu'entre les recueils de *Portraits de mers* et *Ravir les lieux* Hélène Dorion a publié un roman, *Jours de sable*, et un essai, *Sous l'arche du temps*. Elle y réfléchit surtout sur les questions de forme, vu son choix de la prose narrative et du récit comme tel.

Le monde étant en perpétuel mouvement, il n'y a que le verbe à retenir un instant précieux, qui disparaît comme la trace des pas dans du sable lavés

[2] *Les Lettres québécoises*, Printemps 2008, nº 129, p. 6.
[3] *Ibid*.
[4] Hélène Dorion, *Mondes fragiles*, *choses frêles,* l'Hexagone, 2006.

par l'eau, le moment présent s'en allant vers le passé. C'est pourquoi l'écriture représente un moyen poétique pour éterniser le moment présent que la poétesse ne cesse d'observer avec un regard intéressé. Et elle est consciente d'être liée à la nature, voire à l'éternité. Dans *Jours de sable* Hélène Dorion constate que « l'écriture rend au temps sa liberté, à l'espace ses ailleurs »: La poète semble observer le monde à travers la lunette et le paysage se déploie devant ses yeux l'invitant à entrer dans le monde unissant le corps et la Terre, âme, et vie qui les secoue. La lunette montre le monde, l'autre et soi-même et « ce regard posé sur son propre cheminement ne peut jamais rendre compte que d'un mouvement, d'une quête, d'une intention sans cesse déplacée et reformulée par le sens même de l'écriture ».[5]

Comme nous l'avons déjà dit, les deux livres d'Hélène Dorion qui font l'objet de notre intérêt ont été publiés en 2002 et en 2003, d'abord son premier roman, le récit autobiographique *Jours de sable*, où la poétesse fait résonner son monde intime, longtemps caché au tréfonds de son âme, tout en l'insérant dans le cadre universel propre à tout être humain; et ensuite l'essai *Sous l'arche du temps*, où la philosophe explique les chemins sinueux de sa création poétique. L'on peut en conclure que les textes sont complémentaires: le premier, en présentant le noyau familial dans lequel la future poète était formée et d'où elle continue à puiser son inspiration; et l'autre, en suivant les étapes de la naissance des poèmes et en révélant au lecteur la portée cosmique de cette poésie, qui s'élève en spirale et provoque le vertige tout en nous rapprochant de la nature. Nous sommes d'accord avec Benoît Jutras, qui souligne l'importance du mot « énigme », mot charnière chez l'écrivaine :[6] « L'écriture m'apparaît comme une démarche de lucidité avec laquelle j'interroge notre présence, l'énigme d'être là », confie-t-elle. Et encore: « L'écriture rend au temps sa liberté, à l'espace ses ailleurs. »[7] Pour elle, tout se joue dans cette intimité pure, aussi grave qu'évanescente, entretenue avec le réel: « Je crois que pour moi, la poésie répond à une sorte de désir d'intensité, de présence pure qui permet d'être totalement à l'intérieur des choses, à l'intérieur des êtres [...] ». Et comme la tâche qui incombe à la poète est celle de « demeurer disponible, ouverte, en état d'accueil », le poème tel qu'elle le conçoit ressemblerait « à un élan, mais prenant sa source dans une méditation » : « Lorsqu'on écrit, c'est beaucoup moins une expression qu'une écoute. J'ai l'impression de moins exprimer que d'écouter, écouter les signes du monde, accueillir son mouvement. Écrire, pour moi, c'est faire sentir le mouvement des choses »,[8] résume-t-elle en substance. D'où, justement, provient cette interaction méditative dans les ouvrages *Jours de sable* et *Sous l'arche du temps*.

[5] Hélène Dorion, *Sous l'arche du temps*, Leméac, 2003, p. 11.

[6] Benoît Jutras, *Hélène Dorion. Métier de vivre*, entretient tenu le 2 novembre 2006.

[7] Hélène Dorion, *Jours de sable*, p. 8.

[8] Voir l'entretien avec Benoît Jutras cité *supra*.

Pourtant, le récit autobiographique est atypique, puisqu'il ne se contente pas de nous faire connaître les souvenirs de l'auteure et son monde intime, mais en même temps il fait montrer en quoi la destinée individuelle représente la partie intégrante du trésor humain universel. D'une part, la famille est présentée comme une sorte d'embryon social autosuffisant et l'espace clos aux étrangers, et pourtant, d'autre part, l'on y trouve les sujets éternels tels la maladie, la souffrance, la douleur, la solitude, la peur et – surtout – l'amour envers l'être proche et l'âme sœur, liés à la naissance et à la mort, ces préoccupations de tout humain depuis l'Antiquité à nos jours. En effet, depuis toujours, des poètes chantaient les malheurs et les joies dans la vie de tous les jours, tandis que des philosophes raisonnaient sur les causes et les conséquences ayant eu la force de changer le destin de tout mortel. Dans les deux cas, les êtres obéissent aux lois de la nature et, au dire d'Hélène Dorion, « peut-être la mémoire est-elle, comme un paysage, une multitude d'événements contigus, d'images simultanées ».[9] C'est pourquoi le livre commence par un tableau idyllique auprès d'un lac dans les Laurentides où, chaque matin, l'héroïne de la saga familiale observe les geais bleus, les merles, les tourterelles, les écureuils et le rat musqué – qui témoignent de l'enracinement québécois de l'auteure. Au petit matin, la romancière se pose la question sur l'existence humaine et sur la portée des mots, aussi bien que sur le sens de l'écriture.

Chez Hélène Dorion nous assistons à un perpétuel va-et-vient entre le passé et le présent, à la recherche de soi et des sources de l'héritage. Et cette quête est commencée grâce aux souvenirs de la prime jeunesse, où le père avait joué un rôle primordial dans le monde enfantin de sa fille. Et, ainsi qu'elle pouvait voir dans un paysage la rencontre des couleurs, des formes multiples, elle finit par percevoir la force magique des mots, grâce à l'existentialisme et, surtout, grâce au *Mythe de Sisyphe* de Camus. Déjà consciente de l'importance de l'histoire nationale et des légendes faisant le trésor du patrimoine québécois et européen, grâce à son père, qui a fait visiter à sa famille en vacances la croix en pierre de Jacques Cartier, à l'endroit où il était débarqué dans le Nouveau Monde, ou le Rocher Percé, un des endroits ayant donné naissance aux légendes du patrimoine québécois[10] – Hélène Dorion révèle que les livres d'école ont construit en elle « des ailleurs »: « Les mots s'ordonnaient en une parfaire architecture appelée langage, et qui débouchait forcément sur le sens ».[11] Chez Camus, Hélène Dorion a découvert que la destinée de l'homme ne dépend pas seulement de sa volonté. Comme elle le fera aussi dans son essai *Sous l'arche du temps*, la philosophe a

[9] *Voix et Images*, vol. XXIV, nº 2 (71), hiver 1999.

[10] Nous nous permettons de signaler au lecteur notre article « Le passage du patrimoine européen à l'invention du mythe du Nouveau Monde: contes et légendes », y compris ceux sur le Rocher Percé et sur Bonhomme Sept Heures, publié dans *Inventer le Canada*, Klaus-Dieter Ertler/Martin Löschnigg, éds., Canadiana, Band 6, Peter Lang, Frankfurt am Main, 2007, pp. 225–242.

[11] H. Dorion, *Jours de sable*, p. 50.

retourné la lunette d'approche: « Vu de loin, vu de près, le plus grand émergerait du plus petit. Alors j'ai vu qu'il fallait parfois défaire sa vie pour qu'elle puisse se refaire, recréer de l'ici avec des ailleurs ».[12] C'était le moment précis où Hélène Dorion reçut comme un choc cette rencontre avec la poésie : « Ce que j'avais tant attendu, enfant, s'était produit. Je voyais enfin non seulement la fenêtre mais l'infini sur lequel elle donnait. »[13] En ce moment sublime, Hélène Dorion a compris que la poésie, voire l'écriture, sera sa vocation. Et les mots de Jacques Brault lui ont ouvert toutes grandes les fenêtres de la poésie. Ses vers lui parlaient de la mort, du passé et de l'avenir et lui rendaient le présent habitable. Pourtant, personne dans la famille ne s'attendait à ce qu'elle devienne écrivain. Mais, après avoir cherché longtemps, elle finit par découvrir sa vocation. Inlassablement, elle allait chercher à percer l'énigme liant l'individu à l'univers et les hommes entre eux dans le temps et dans l'espace : « À travers la lunette des mots, par l'ombre et la lumière qui les fondent, le monde apparaît. »[14]

La poétesse est sensible aussi à « l'ombre de son enfance » et elle oppose le silence au « violent torrent des mots ».[15] Pendant longtemps, elle croyait ne pas avoir d'histoires, pas d'enfance. Mais, au moment où la poète a pris la parole en elle, Hélène Dorion s'est ouverte au monde et elle a trouvé la clef de l'énigme de sa vie dans les souvenirs de son enfance. Les images, qui pour elle ne sont que des « fragments à moitié vraies que poussent les mots »[16] l'aident à reconstruire le fil reliant les mondes, en puisant dans l'imaginaire et la réalité et c'est grâce à la cristallisation des souvenirs qu'apparaît la création artistique. Hélène Dorion fait de la réalité cristallisée un récit. C'est le récit qui découvre le mouvement des jours, le passage du temps et la liberté qu'il offre à la mémoire. La liberté créatrice permet qu'on retourne tout à l'envers et « sur cet instant minuscule » où elle regarde par la lunette de sa vie se construit son passé:

> J'invente père et mère, des vies reconstruites à même les fragments qui se sont entassés dans ma mémoire, s'entrecroisent maintenant, s'emboîtent les uns dans les autres et tiennent ainsi, l'instant de l'écriture. Et l'image devient réelle que forment les mots sur la page, soufflant sur les souvenirs pour les faire advenir.[17]

Assez souvent l'auteure répète que l'écriture a sa propre mémoire et – « le monde allait s'ouvrir, les chemins se révéler un à un et le sable commencer à lentement s'écrouler entre [ses] doigts ».[18] Par les ponts de souvenirs, Hélène Dorion in-

[12] *Ibid.*, pp. 14–15.
[13] *Ibid.*, pp. 15–16.
[14] *Ibid.*, p. 10.
[15] *Ibid.*, p. 83.
[16] *Ibid.*, p. 76.
[17] *Ibid.*, p. 77.
[18] *Ibid.*, pp. 63–64.

ventait ce monde qui allait être sien, ces racines qu'une à une elle arrachait « de la boue dans l'aveuglante lumière de ces jours de sable ».[19]

Le mot *sable* dans son sens concret, aussi bien dans son rôle symbolique, est un des mots-clefs pour la compréhension de l'œuvre d'Hélène Dorion. Sur la Terre, l'homme est sans port et sans attaches, « avec dans les poches un vertige d'étoiles, une vague qui s'enfuit dans le sable des centaines de fleurs dans la tête et le corps en friche ».[20] Comme la mer, qui n'a pas de racines et invite au mouvement, la vague effaçant les traces sur le sable humide sur lequel les pattes de goélands laissent une empreinte passagère – la vie humaine coule d'un jour à l'autre comme le sable entre les doigts et « le livre nous porte d'un mot à l'autre, imagine des ailleurs qu'il transfigure en ici ».[21] L'écrivaine passe sans cesse sur des chemins, dans des couloirs ou dans des tunnels en quête de son histoire personnelle, qu'elle dit « trouée » : « Les pieds enfoncés dans le sable, je construisais des mondes petits, des mondes infinis. Le temps s'arrêtait, devenait ce grain léger entre mes doigts. »[22] Le monde de son enfance lui ressemblait en une multitude de poupées russes fait de « galerie, planète, terre, père, *je*, poussière fragile »[23] et tout y était infini. La philosophe affirme qu'à l'intérieur de chaque être vibre un silence dur et compact, fait « de chaque grain de sable qui a glissé entre les doigts, de chaque poussière montée dans le ciel, et comme tout ce que l'on ne peut voir ou entendre, ce silence est immense et sans limite ».[24] Hélène Dorion parle de la relation singulière des êtres et du monde, et se pose la question éternelle : « Qu'est-ce qu'une vie ? » et donne la réponse comment les événements laissent-ils leur empreinte au fond de nous – « tantôt lourde, tantôt légère empreinte des heures, des mains plongées dans la poussière des jours, des pas enfoncés dans le sable ».[25]

À l'instar de sa collègue de plume Madeleine Ouellette-Michalska, qui disait dans son roman *La Maison Trestler* savoir que le salut viendra par l'écriture,[26] Hélène Dorion, crayon en main, à l'abri des regards, chaque jours recommençait de dessiner « ce qui ressemblait à une succession de petites vagues ».[27] Au dire de l'écrivaine, les mots portent le sens vers la réalité et l'on gravit la pente de l'écriture « avec cette pierre invisible du sens qui retombe aussitôt »[28] tel Sisyphe poussant son rocher.

[19] *Ibid.*.
[20] *Ibid.*, p. 30.
[21] *Ibid.*, p. 31.
[22] *Ibid.*, p. 63.
[23] *Ibid.*, p. 11.
[24] *Ibid.*, p. 93.
[25] *Ibid.*, p. 100.
[26] Madeleine Ouellette-Michalska, *La Maison Trestler ou le 8e Jour d'Amérique*, Québec/Amérique, 1984.
[27] H. Dorion, *Jours de sable*, p. 103.
[28] *Ibid.*, p. 113.

C'est surtout vers la fin du livre qu'Hélène Dorion parle de sa grand-mère, qu'elle appelle la Dame de sable. La gardienne du foyer familial et des histoires de leurs racines, le sablier à la main, elle indique symboliquement l'écoulement du temps et le passage des êtres humains sur la Terre. Les voiliers qui vont au port représentent le désir de tout humain de trouver la sécurité et de former le foyer entouré d'êtres aimés. Et le fait que le voyage recommence rappelle le temps qui passe et l'eau qui coule: dans la nature tout bouge, ainsi que les quatre saisons de l'année qui s'ensuivent. D'après la phrase de Galilée *Epur si muove !* Hélène Dorion continue de remplir les pages blanches par les mots et nous nous retrouvons suspendus entre ciel et terre, ouverts aux grands vents de l'intime et de l'universel. Benoît Jutras insiste sur le fait que chez Hélène Dorion écrire et vivre apparaissent ainsi comme deux forces qui n'en font qu'une, tendue vers l'inconnu.

Pour celle qui considère chacun de ses recueils comme « différents sillons d'une même spirale », les questions fétiches, centrales qui hantent sa poétique et reviennent, chaque fois reformulées, comme autant d'obsessions insolubles, sont au nombre de trois, à la fois claires et immémoriales :

> D'où venons-nous? Qui sommes-nous? Où allons-nous ? [...] En somme, ce qui ressort de tout cela, c'est: de quoi est faite la condition humaine? Et en posant cette question-là, même si se rattachent souvent à l'écriture des questions esthétiques, écrire devient à ce moment-là une question éthique. C'est-à-dire: est-ce qu'écrire, ce ne serait pas aussi apprendre à vivre ?[29]

Hélène Dorion se pose les mêmes questions dans son essai *Sous l'arche du temps* et nous donne des réponses en tant que poétesse sensible et philosophe nourrie des pensées de Kierkegaard, de Heidegger et de Husserl, ces maîtres qu'elle mentionnait déjà dans son livre précédant. Elle s'y interroge sur la destinée humaine, sur notre présence sur la Terre, sur le rapport entre l'individuel et l'universel et la philosophe trouve des réponses à ces questions grâce à l'écriture, voire à la poésie. Pendant quasiment vingt ans, elle écrivait de courts essais en cherchant à saisir les liens entre l'être, la littérature et la vie. En effet, *Sous l'arche du temps* constitue en quelque sorte un chemin de réflexion. En approchant pas à pas, quasi en tâtonnant, à travers l'obscur couloir du savoir, « l'écriture ne cesse de [l]'apprendre à aller vers le doute »[30]. De nouveau, l'auteure se confronte avec la figure de spirale, les pas poussant ailleurs les mots, qui créent un même noyau de nouvelles brèches. Dans l'essai intitulé « Portraits d'écriture », Hélène Dorion se sert de nouveau des lunettes pour observer le monde, l'autre, elle-même et son regard est fixé sur le sens de l'écriture décrivant le même paysage auprès du lac dans les Laurentides décrit dans *Jours de sable*. À regarder à travers cette lunette d'approche, les livres qu'elle a écrits lui apparaissent comme autant de pas sur

[29] Benoît Jutras: Hélène Dorion. « Métier de vivre », entretien tenu le 2 novembre 2006.
[30] Hélène Dorion, *Sous l'arche du temps*, p. 9.

des chemins qui appellent sans cesse une figure en mouvement. Et ayant en vu les trois questions primordiales préoccupant l'écrivaine, l'on peut conclure que chacun de ses livres traverse à sa façon ce questionnement et poursuit de la sorte une quête du *je* qui vise davantage à faire surgir le *comment* qu'à répondre à un *pourquoi*. Dans son essai « Habiter en poésie », la poétesse nous avoue que pour elle la poésie est tout autant un état d'être qu'une forme d'écriture. « Traverser le langage pour atteindre le réel, c'est aussi traverser la fiction du *je* pour atteindre le *moi*. »[31] Elle voudrait que tout trouve son sens et que les réponses ne soient pas si souvent de nouvelles questions.

Le côté intime de ses réflexions se révèle dans « Le détail du poème », où Hélène Dorion avoue ne jamais écrire hors du microcosme qu'est la relation à l'autre, hors de la distance et de l'approche. Pour elle, le poème pose des fragments de réalité qu'il questionne aussitôt. Pratiquement, il s'agit d'une cristallisation de la présence et des images floues des reliefs et des motifs d'un monde qui s'enfuit sans cesse dans l'espace lors de l'écoulement du temps. Mais, elle a beau apprendre la formule cartésienne « Je doute donc je suis » : Hélène Dorion refuse les corridors étroits du *je pense donc je suis* et s'oppose à la société moderne dans laquelle l'être n'est qu'un producteur et un consommateur optant pour *je possède donc je suis*. En poète intimiste sensible, elle offre sa devise *je t'aime donc je suis*.

En femme engagée, Hélène Dorion opte aussi pour l'écriture au féminin et examine le destin des femmes qui se sont penchées pour écrire. Elles se sont donné pour tâche de refaire un visage à la langue, au désir, à la poésie. C'est pourquoi notre poétesse insiste sur le fait que les femmes ont échangé *l'effet* pour *l'affect* et ont inventé un féminin singulier et pluriel, en s'abandonnant aux interstices de la parole.

Dans le monde visible, aussi bien que dans le monde invisible, tout est lié comme en une mosaïque et toute sa vie durant l'homme essaye de saisir l'insaisissable, de montrer l'invisible et pour Hélène Dorion c'est la poésie qui est capable de saisir l'instant où, à travers la précarité, s'accomplit un fragment d'éternité. Se confessant en poète, Hélène Dorion donne des réponses aidant à la comprendre: dans l'essai « Poésie jetée sur la vie », elle analyse hésitations, désordres et paradoxes; de même, elle essaye de nourrir le regard qui sans cesse se transforme et explique ce que touche le poème. Pour elle, le poème déploie l'émotion du silence, le risque, les traces que laissent les heurts répétés. L'écrivaine y cherche d'écrire « le désert et l'éblouissement, la mémoire jaillie, une voix devenue soudain étrangère ».

Il ne faut pas insister davantage sur le fait que la poésie est intimement liée à l'amour, tandis que les hommes, jetés dans l'obscurité de l'espace et du temps, avancent à tâtons. Encore une fois, dans les textes d'Hélène Dorion nous assistons

[31] *Ibid.*, p. 21.

au mariage de l'intime et de l'éternel, du passager et du durable, du connu et de l'inconnu. L'on peut en conclure qu'il existerait deux mondes et que dans le connu l'on découvre le familier, l'ordre, la certitude, tandis que l'autre abriterait l'étranger, le chaos, le doute.

En philosophe poétique, Hélène Dorion nous offre la solution pour une meilleure existence dans ce monde inconnu : vu le fait que la poésie célèbre l'union de l'image et du réel, d'un mode *autre*, accessible à travers les mailles de l'imaginaire, et que la poésie est l'inlassable quête d'une métaphore du monde, d'une image fondatrice qui aurait la capacité de le transformer, « en écho à un vide sensible, en réponse à la violence, à la misère, reste le rêve de parvenir à transformer *le pouvoir sur l'autre* en *amour de l'autre* »[32]. Pour la poétesse le rêve reste comme manière d'espérer, donc d'exister.

Dans son essai qui a donné le titre au livre, Hélène Dorion replonge dans les temps immémoriaux et médite sur la naissance de notre planète, il y a quatorze milliards d'années. Elle rappelle l'air, l'eau et le sol, d'où est formé le monde et l'homme, cet Autre en qui surgissent de nouveaux sentiments d'amour, de peur, de détresse ou de haine. L'on dirait que la boucle y est bouclée et que l'écrivaine venait de fermer le cercle, en mettant le signe d'égalité entre son récit autobiographique des *Jours de sable* et de sa vision de la création poétique dans son essai pertinent *Sous l'arche du temps*. Encore une fois, nous affirmons que chez Hélène Dorion l'élan poétique et la méditation philosophique se complètent. Répétons de même la constatation d'Hélène Dorion que la poésie est tendue vers le passé par la leçon de mémoire à laquelle elle nous invite et vers le futur par l'éveil qu'elle cherche à susciter. Si le pouvoir de la poésie réside bien, comme elle le croit, dans la capacité de transformer la réalité par une quête de sens à travers le langage, dans notre millénaire, elle sera nécessaire pour que l'être humain puisse retrouver la clarté qui l'a fait naître.

En guise de conclusion de notre essai sur deux ouvrages révélateurs se reflétant comme dans un miroir, nous allons citer les mots d'Hélène Dorion, figure phare de la poésie québécoise d'aujourd'hui, tout aussi de la philosophe perspicace se penchant sur des questions éternelles sur le lien entre le réel et l'imaginaire, sur le passé et sur l'avenir, sur l'importance de l'histoire et sur la portée de l'écriture :

> Écrire est pour moi une étrange rébellion. Un état, un risque et une exigence tout à la fois. Une façon de maintenir la tension, de rester en éveil devant tant de réalité : terre et ciel, arbres, vent, et cet invisible mais tangible lieu des possibles d'où l'on respire. L'écriture résiste aux propositions qui lui sont faites. Seule importe la capacité de création de l'artiste, la capacité de générer du réel.[33]

[32] *Ibid.*, p. 60.
[33] *Ibid.*, p. 79.

Љиљана Матић

ПУТЕВИ ПИСАЊА ЕЛЕН ДОРИОН, ВЕЛИКЕ ДАМЕ КВЕБЕШКЕ КЊИЖЕВНОСТИ И АМБАСАДОРКЕ ФРАНКОФОНИЈЕ
(Резиме)

Елен Дорион, најчитанија песникиња у Квебеку, та изузетно даровита жена, веома је ангажована у поезији и на различитим пољима књижевног стваралаштва (професор, књижевни критичар, издавач, итд.), а бави се вечитим проблемима који се тичу људске судбине. У суштини, писање представља начин да се повежу споне, док се рад на језику састоји, између осталог, у томе да се повежу реч и ствар, да се покуша да се сједине.

Две књиге Елен Дорион које су предмет нашег занимања у овом огледу објављене су 2002. и 2003, најпре њен први роман, аутобиографска прича *Пешчани дани*, у којој песникиња даје одраз свог интимног света који је дуго скривала у најскровитијим деловима своје душе, истовремено га стављајући у свеопшти оквир својствен сваком људском бићу; а потом оглед *Под сводом времена,* у коме ова жена филозоф објашњава вијугаве путеве свога песничког стваралаштва.

Кључне речи: квебешка књижевност, поезија, оглед, филозофија, франкофона књижевност, канадска књижевност.

BIBLID: 0015-1807, 36 (2009), 2 (pp. 171–183)
UDC 811.133.1’367.626.6

Francis Corblin
Université Paris-Sorbonne

LA VOCATION EXISTENTIELLE DES PRONOMS INDÉFINIS

*On s’intéressera dans cet article aux pronoms indéfinis du français, **quelque chose** et **quelqu’un**. L’objectif est de cerner les contextes d’emploi et les valeurs sémantiques qui les distinguent radicalement de l’indéfini basique du français **un N**. L’idée générale est que les pronoms indéfinis ont une vocation pour l’interprétation existentielle, qui ne peut être contrariée par la négation verbale.*

1. La traduction logique des indéfinis

Le contenu des énoncés en langue naturelle peut être traduit en logique classique. Au moins pour les énoncés déclaratifs ou assertifs la thèse apparaît acceptable. Peut-être parce qu’elle est vague, et quasiment vide ? C’est vrai qu’on y emploie le verbe « pouvoir », mal défini, et le verbe « traduire » qui n’est pas non plus très précis.

Acceptons une définition de travail simple : on traduit d’une langue à une autre une phrase déclarative si on préserve ses conditions de vérité à l’égard de son univers d’interprétation.

Souvent, on a la certitude que la traduction perd quelque chose de l’original : sa simplicité, son registre de langue, son humour, ses implicites. Mais on accepte quand même l’idée que l’on peut traduire : exprimer les mêmes conditions de vérité dans deux langues différentes.

N’oublions pas que la logique a été inventée pour formaliser cette capacité essentielle des langues naturelles à véhiculer un contenu (et inventée pour que les autres aspects soient négligés).

Si la logique permet de traduire des énoncés, elle permet aussi d’analyser des formes des langues naturelles et cela sur le mode suivant: à quoi correspond, dans la représentation logique, telle ou telle expression des langues naturelles ?

Cette démarche est le fondement de la sémantique contemporaine, et est initiée par Frege, et Russell.

Je m’intéresserai dans cet article à des expressions dites souvent « indéfinies »; Pour rester dans l’intervalle imparti à cet exposé, je me limiterai aux formes les plus répandues et les plus banales de la langue française: l’article indéfini : *un/une*, et les pronoms: *quelque chose et quelqu’un.* Ces formes apparaissent

comme sujet, objet, etc., des verbes; le correspondant en logique classique est représenté par l'argument des prédicats.

En logique, un argument peut être nommé, on y trouve alors une constante, ou lié: on y trouvera une variable liée par un quantificateur :

(1)	R(m)	Marie est rousse
(2)	$\forall$ x F (x) $\rightarrow$ R(x)	Toute Française est rousse

Il y a dans les langues des formes qui, sans aucun doute, « correspondent » aux quantificateurs de la logique: *chaque* et *tout* sont certainement des candidats excellents à être appelés des quantificateurs. Il semble indiscutable qu'ils *expriment* la quantification (universelle), que celle-ci est une partie de leur sens. Certes il faut rendre compte de la dualité des formes, et rendre compte des contextes d'emploi spécifiques, mais il y a bien un large accord entre les spécialistes et le sens commun pour dire que *tout* et *chaque* ont pour signification la quantification universelle. Mais qu'en est-il des expressions indéfinies telles que : *un homme, quelqu'un, quelque chose ?*

B. Russell (1905) propose une analyse sémantique de l'anglais « some » qui revient à le traiter comme un quantificateur existentiel. Ainsi, une phrase comme « Some man is being obnoxious » serait analysée comme :

1. Il existe un x tel que x est un homme
2. x est odieux.

Russell généralise sa proposition à l'anglais « a » et affirme qu'une « description indéfinie de forme « an F is G » devient en logique classique la formule « $\exists$x Fx $\wedge$ Gx ».

Cette analyse a été largement popularisée comme analyse classique des indéfinis. Certes elle implique une perte d'information puisqu'elle ne distingue pas la vérification par un individu ou par plusieurs, mais ce problème reconnu peut être traité, par exemple au moyen des maximes de Grice (1975).

Le problème principal que soulève cette analyse est qu'elle ne peut pas être généralisée à tous les emplois, et c'est un acquis de la sémantique dynamique (Kamp 1981, Heim 1982), d'avoir établi ce point avec rigueur.

Il est certain qu'une analyse plus exigeante des grammaires courantes aurait pu nous persuader déjà qu'il pouvait y avoir un problème. On distingue en effet habituellement des emplois spécifiques et des emplois génériques des indéfinis :

(3)	indéfini spécifique	J'ai acheté un cahier
(4)	indéfini générique	Un cahier sert à prendre des notes

L'emploi spécifique admet assez bien l'interprétation de l'indéfini comme quantificateur existentiel, mais comment expliquer que la même forme produise une interprétation générique ? Toujours en utilisant la logique classique comme outil d'analyse, on en viendrait à écrire :

(5) $\exists$**x** cahier **(x)** $\wedge$ j'ai acheté (x) spécifique
(6) $\forall$x cahier (**x**) $\rightarrow$ sert à prendre des notes (x) générique

La partie mise en gras exprime ce que serait l'interprétation de l'indéfini lui-même. Mais est-ce bien raisonnable ? Comment la même forme pourrait-elle signifier deux choses aussi contradictoires ?

Il est vrai que certains ne sont pas impressionnés par cet argument. Il ne manque pas de cas où la langue a recours à des formes peu spécifiées, ou à l'ambiguïté. Donc l'existence d'une forme linguistique dont l'interprétation serait ou « $\exists$x » ou « $\forall$x « ne serait pas pour eux un problème. Peut-être n'ont-ils pas tort sur le principe. Mais si la forme signifiait cela, elle devrait pouvoir le faire n'importe où. Or, l'interprétation générique ne peut pas être obtenue en tout contexte. Par exemple, en dehors de la position sujet, elle est quasiment impossible :

(7) J'ai pris un cahier interprétation générique exclue

Et même l'interprétation spécifique n'est pas naturelle en tout contexte:

(8) ?Un stylo est dans le tiroir

Et comment relier ce luxe d'interprétations (existentiel/universel) avec le matériel lexical où il s'inscrit: l'indéfini est souvent exprimé dans les langues par l'absence, ou par un simple morphème numéral ? La conclusion la plus simple, et assez généralement admise depuis les années 80, est que l'indéfini n'a aucune valeur de quantification, qu'il s'agit d'une forme très sous-spécifiée.

Dans un contexte de traduction logique, on dira que l'indéfini exprime simplement une variable, et que c'est l'interprétation de son contexte qui indique quel quantificateur lie cette variable. Une telle réponse permet sans difficulté de prédire que le type de quantificateur pertinent varie selon les contextes. Il y a des phrases à interprétation existentielle de la variable, que l'on appelle le plus souvent des phrases épisodiques, et des phrases qui quantifient universellement la variable, des phrases générales.

2. Les indéfinis et leur contexte

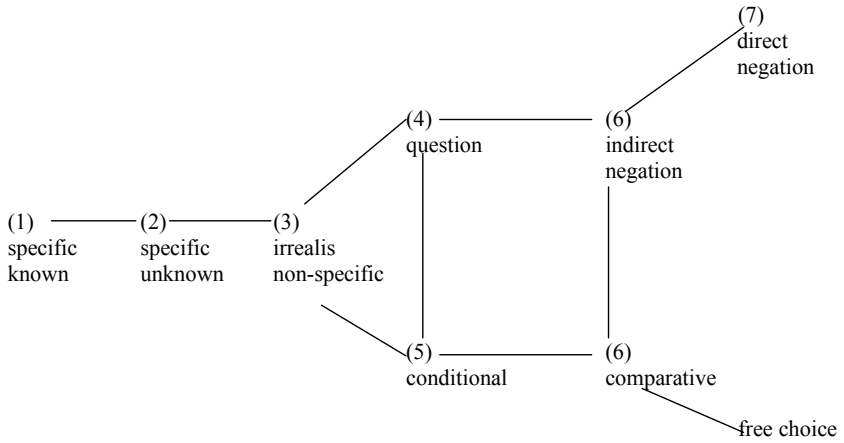
De manière générale, cette approche des indéfinis comme variable détermine deux objectifs de recherche :
A. expliquer comment le contexte est en mesure de s'interpréter comme une quantification.

B. déterminer si cette analyse s'applique à l'ensemble des formes dites indéfinies.

Sur l'objectif A, des progrès notables ont été faits grâce à la notion de quantificateur non-sélectif (Lewis 1975). On peut grâce à cette catégorie générale traiter aussi bien des emplois spécifiques en termes de « clôture existentielle » (Heim 1982), et développer une analyse des emplois génériques en postulant un quantificateur sélectif invisible interprété comme un universel concernant les individus typiques, et admettant par conséquent des exceptions.

En ce qui concerne l'objectif B, l'observation est que différentes formes indéfinies semblent correspondre à des contextes d'emploi différents. L'étude typologique de Haspelmath (1997) ouvre à cet égard des perspectives très intéressantes. En substance, les langues semblent posséder des formes d'indéfini « régulières » ou « passe-partout », utilisables quasiment en tout contexte, et des formes qui sont restreintes à certaines aires d'emploi.

Le tableau suivant illustre la configuration des données concernant les pronoms telle que la représente M. Haspelmath :



Carte implicationnelle des emplois pronominaux indéfinis
d'après Haspelmath (1997 : 4).

Haspelmath observe qu'un pronom indéfini ne peut fonctionner que dans des contextes connectés de cette « carte ».

Nous allons considérer les formes d'emploi les plus basiques du français, *un N, quelque chose, quelqu'un.* Ces formes ont une propriété commune : elles excluent les emplois dits de choix-libre (Vendler 1967 : 80). On le montre grâce au test suivant :

(9) Test des emplois de choix libre.

Si un indéfini a une interprétation « choix libre », il n'admet pas l'adjonction de « et pas n'importe qui/quoi ».

L'application du test indique que ces indéfinis ne contiennent pas, comme partie de leur interprétation, le trait: choix libre.

(10) Tu peux inviter un ami, mais pas n'importe qui.
(11) Tu peux inviter quelqu'un, mais pas n'importe qui.

Mais *un N* et *quelqu'un* s'opposent fortement, et, assez curieusement, dans le contexte d'une négation, « négation directe » dans la terminologie d'Haspelmath.

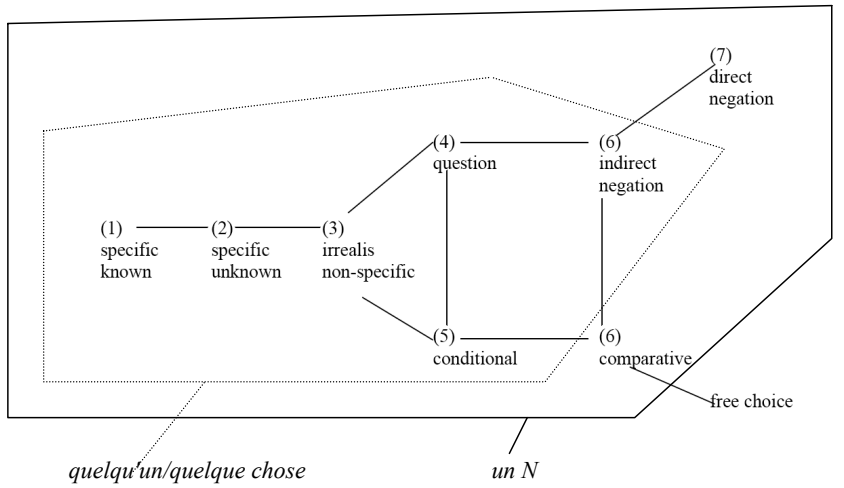
(12) Je n'ai pas dit un mot
(13) Je n'ai pas dit quelque chose

La différence est, très exactement, la suivante : en (12) « un mot » peut s'interpréter dans la portée de la négation, pour signifier « je n'ai rien dit » ; en (13) « quelque chose » ne peut pas s'interpréter dans la portée de la négation pour signifier « je n'ai rien dit ».

Une première hypothèse serait de considérer *quelqu'un, quelque chose* comme des termes à « polarité positive » (Baker 1970). Mais ce n'est pas en principe une hypothèse très fidèle à la réalité, puisque *quelqu'un/quelque chose* sont parfaitement légitimes et corrects dans ce contexte. La seule description indiscutable est que ce contexte sélectionne une relation de portée entre la négation et la variable introduite par ces pronoms indéfinis : ce contexte impose que l'indéfini soit interprété comme un existentiel prenant portée sur la négation.

Il est vrai que l'on rapproche souvent ces deux notions : être non-acceptable dans la portée immédiate d'une négation, et ne pas pouvoir s'interpréter comme variable dans la portée d'une négation (cf. en particulier Corblin & de Swart 2004, p. 399). Mais il s'agit de deux notions intensionnellement différentes, et qui ne coïncident pas extensionnellement, comme on le confirmera bientôt.

Avant tout chose, il serait utile d'avoir une vue d'ensemble des distributions acceptables pour les deux items, et on peut utiliser pour ce faire le tableau d'Haspelmath.



Dans cette représentation schématique, les pointillés circonscrivent la distribution de *quelqu'un/quelque chose,* et le trait plein la distribution de *un N.* Pour être plus précis, les zones circonscrites indiquent que l'item est légitime, et peut s'interpréter dans la portée de l'opérateur indiqué. Ainsi, il est possible de dire (14) et (15) et d'interpréter la variable dans la portée de l'opérateur *si.*

(14) Si vous rencontrez un homme, prévenez-moi.
(15) Si vous rencontrez quelqu'un, prévenez-moi.

3. Les relations de portée de *quelqu'un/quelque chose*

3.1 Comparatives et génériques

Ce tableau indique que à la différence de *un N, quelque chose*/*quelqu'un* ne peut pas s'interpréter dans la portée d'un opérateur comparatif. Si (16) est correct et interprétable, (17) ne l'est pas :

(16) Ce singe est plus intelligent qu'un homme.
(17) Ce singe est plus intelligent que quelqu'un.

L'énoncé (17) n'a qu'une interprétation : *ce singe est plus intelligent qu'une personne spécifique.* Il s'agit donc d'une interprétation existentielle de l'indéfini. Cette donnée n'est pas souvent signalée dans l'étude des items comparables dans d'autres langues. En réalité, elle me semble poser problème à la plupart des approches du phénomène. Il s'agit bien en effet d'une relation de portée prohibée, mais l'opérateur vis-à-vis duquel la contrainte s'exerce n'est pas la négation, ni

même un opérateur *antiadditif*[1], c'est l'opérateur de comparaison. Une fonction est antiadditive ssi $f(a \vee b) = f(a) \wedge f(b)$. S'il est possible, de traiter les comparatifs comme des opérateurs décroissants, je ne vois aucun biais permettant de les analyser comme antiadditifs. Pour s'en tenir à des tests linguistiques, les comparatives ne sont pas compatibles avec « du tout » qui en français semble la marque des opérateurs antiadditifs, mais en revanche, elles autorisent les termes de polarité négative, ce qui confirme qu'elles fonctionnent comme contextes décroissants.

(18) Pierre est plus intelligent que jamais (personne).
(19) Pierre est aussi intelligent que personne *du tout.

Il semble donc difficile de dégager une généralité qui réunirait ces contraintes sur la négation et sur le comparatif et qui serait fondée sur les propriétés algébriques du contexte.

Ainsi, il a été observé que les opérateurs décroissants, en général, acceptent parfaitement de prendre dans leur portée les pronoms indéfinis correspondants dans d'autres langues, et cela vaut aussi du français :

(20) Si vous invitez quelqu'un, vous devrez l'héberger.
(21) Toute personne qui dit quelque chose y accorde de l'importance.

Il est donc clair que le fait d'être un opérateur décroissant (légitimant des termes de polarité) ne détermine pas automatiquement, et loin de là, l'impossibilité de prendre *quelqu'un/quelque* chose dans sa portée.

Peut-être faut-il adopter un autre point de vue sur l'interprétation de l'indéfini dans les comparatives. Considérons la manière dont l'interprétation se construit pour l'indéfini basique « un N » en (22) :

(22) Pierre est plus malin qu'un singe.

Cette phrase peut se traduire approximativement ainsi :

(23) $\forall$x singe (x) $\rightarrow$ Pierre est plus malin que x

La traduction est un peu forte car il s'agit, manifestement, d'une interprétation générique, non d'une quantification universelle stricte, c'est-à-dire que la généralisation admet des exceptions, et ne concerne que les singes typiques, ce qui pourrait se représenter par (24) :

(24) GEN x singe (x) $\rightarrow$ Pierre est plus malin que x

[1] Pour la définition détaillée des notions associées, voir V. Stanojević (2007).

Dans la représentation (24) GEN représente le quantificateur générique.

Si l'on admet que cette interprétation de l'indéfini *un N* est générique, une autre observation doit être faite : seul l'indéfini *un N* admet les interprétations génériques, cette interprétation est exclue pour les pronoms indéfinis *quelqu'un/ quelque chose.*

(25) Un homme est difficile à convaincre. *générique*
(26) Quelqu'un est difficile à convaincre. *non-générique*
(27) Une chose n'a pas d'âme. *générique*
(28) Quelque chose n'a pas d'âme. *non-générique*

Cela est tout particulièrement vrai dans les énoncés génériques totalement dépourvus d'un quantificateur explicite ou d'une modalité qui pourrait être le porteur de la quantification.

(29) Quelqu'un *peut* être difficile à convaincre.
(30) Quelque chose a *en général* un prix.

Si (29) et (30) sont naturels, il semble indiscutable qu'ils le sont nettement moins quand on supprime les expressions en italique, et qu'alors, les indéfinis de type *un N (une personne, une chose)* seront naturellement substitués aux pronoms des exemples.

On peut en conclure que l'impossibilité d'interpréter l'indéfini dans la portée d'un générique et comme complément du comparatif relèvent d'une seule et même contrainte :

(31) *quelqu'un/quelque chose* ne sont jamais interprétés dans la portée d'une quantification générique non exprimée lexicalement.

3.2 Négation

On pourrait alors revenir plus en détails sur les données concernant la négation. Il est connu en effet que les contraintes ne sont pas aussi strictes que notre présentation antérieure le laisse penser : plusieurs contextes permettent en fait d'interpréter *quelqu'un/quelque chose* dans la portée d'une négation (cf. Corblin 2004) :

(32) Si vous ne mangez pas quelque chose le matin, vous serez malade.

Alors que la phrase enchâssée serait non-interprétable avec cette relation de portée comme en témoigne (33) :

(33) Vous ne mangez pas quelque chose le matin, donc vous serez malade.

Dans les limites imparties pour cet article, il n'est pas possible de dresser la liste de ces contextes qui autorisent à interpréter *quelqu'un/quelque chose* dans la portée d'une négation.
La seule généralisation empirique que je connaisse pour des faits similaires de l'anglais et du hongrois est due à A. Szabolczi (2004), qui affirme que les contextes pertinents sont des contextes qui légitiment les termes de polarité négative.

Il semble que pour le français, la généralisation de Szabolczi ne vaille pas, car des termes comme *la plupart*, ou *n exactement* rendent parfaitement acceptable l'interprétation recherchée, alors qu'ils ne légitiment pas les termes de polarité :

(34) La plupart des étudiants qui n'avaient pas invité quelqu'un furent refusés.
(35) Cinq mille deux cent étudiants exactement qui n'avaient pas quelqu'un pour payer la caution restèrent en prison.
(36) Beaucoup d'étudiants qui n'avaient pas prévu quelque chose pour le dîner durent jeûner.

Ce qui semble déterminant, par conséquent, pour autoriser l'interprétation de *quelqu'un/ quelque chose* dans la portée d'une négation, c'est uniquement le fait qu'un *quantificateur explicite* les prenne dans sa portée.

Un autre point vient en contradiction des approches qui lient crucialement les contraintes sur *quelqu'un/ quelque chose* à la négation, et il n'a jamais été, à ma connaissance, relevé: les interprétations génériques, sont, de manière comparable, légitimées par un quantificateur supérieur :

(37) Si quelqu'un vit longtemps, il risque d'être malade.
(38) Si un singe est plus malin que quelqu'un, il le domine.

Il se passe donc, au fond, la même chose pour la négation et l'interprétation générique : elles ne peuvent prendre *quelqu'un/ quelque chose* dans leur portée, à moins d'être elles-mêmes dans la portée d'un quantificateur explicite : *si, chaque,* etc. Cela rend donc totalement inopérante l'idée qu'il faudrait spécifiquement mentionner la négation dans les contraintes d'usage de *quelqu'un/quelque chose*.

On pourrait formuler la contrainte de la manière suivante : si la négation ou une quantification générique sont les seuls quantificateurs qu'un contexte offre pour l'interprétation de *quelqu'un/ quelque chose*, ces expressions sont interprétées par clôture existentielle, et non dans la portée de la négation ou du générique. Et on pourrait y voir un retour à l'idée initiale de Russell sous une forme légèrement modifiée, car cela revient à prêter à ces formes (et seulement à elles, non à tous les indéfinis), une vocation pour l'interprétation existentielle : *vocation* signifie que ces formes s'interprètent nécessairement comme existentielles, sauf si un quantificateur d'un certain type (négation et générique n'étant pas du nombre) peut les prendre dans sa portée (immédiate ou non).

3.3 Comment expliquer les particularités de la négation et du générique ?

Ce qu'indiquent nos observations, c'est que deux catégories de quantificateurs, au moins, n'ont pas la propriété de s'opposer à la vocation existentielle de *quelqu'un/quelque chose* : la négation et l'interprétation générique. En revanche, les quantificateurs lexicaux, quelles que soient leurs propriétés en termes de monotonie, sont des hôtes possibles pour une interprétation dépendante de ces formes. Ces observations nous semblent être des arguments contre les analyses de ces termes comme termes de polarité positive. En revanche, elles laissent sans explication le fait que ces deux formes de quantification (négation et générique) et elles seulement, apparemment, sont incapables d'offrir un site pour une interprétation dépendante de *quelqu'un/quelque chose.*

On se limitera, dans ce bref article, à quelques spéculations. Deux lignes d'explication sont ouvertes. Ou bien négation et générique ont une propriété commune qui est à la source de la contrainte, ou ces deux contextes déterminent les faits observés pour deux raisons différentes.

Explorons rapidement la seconde voie. Supposons que les pronoms indéfinis soient marqués comme existentiels par défaut, (à la différence des indéfinis basiques *un N*). Supposons en outre que la quantification générique sans quantificateur explicite soit elle-même une interprétation émergente en l'absence d'instructions quantificationnelles explicites. Alors la simple présence de *quelqu'un/quelque chose,* à vocation existentielle exclut la possibilité du générique.

Comment expliquer que la négation soit dépourvue de cette propriété partagée par tous les autres quantificateurs, à savoir la capacité d'offrir un hôte pour une interprétation dépendante de *quelqu'un/quelque chose ?*

Une propriété remarquable de la négation verbale est d'exclure de sa portée certaines variables de son domaine syntaxique, par exemple le sujet. On peut contraster à cet égard (39) et (40) :

(39) Un étudiant n'est pas venu	**neg > un*
(40) Un étudiant est allé voir chaque professeur	chaque>un, un>chaque

Pour les variables dans sa portée, il est difficile de déterminer une préférence entre interprétations dépendantes et existentielles.

(41) Je n'ai pas dit une chose	un > neg	nettement préféré
(42) Je n'ai pas dit un mot	neg>un	nettement préféré
(43) Je n'ai pas rencontré une personne	ambigu	

Supposons que la négation n'exprime aucune préférence pour l'interprétation des variables dans sa portée. Alors la conséquence peut être que si l'expression lexicale de la variable elle-même a une vocation pour l'existentiel, celle-ci sera

systématiquement réalisée dès qu'elle est accessible. Comme pour le générique, on exclut qu'il en soit de même pour *un* dans la mesure où on ne lui prête aucune vocation existentielle.

Les autres quantificateurs en revanche, n'excluent aucune variable de leur domaine (voir (40) supra), et semblent avoir une préférence très nette pour l'interprétation dépendante des variables.

(44) Si un homme vient vous voir, n'ouvrez pas
(45) Toute personne qui connaît l'auteur d'un livre ne le lit pas

Il est très difficile d'interpréter (44) par exemple comme: il y un homme tel que, s'il vient vous voir, n'ouvrez pas.

On prédirait correctement les faits en prêtant aux quantificateurs (sauf la négation) une préférence pour l'interprétation dépendante des variables, qui s'oppose à la vocation existentielle de *quelqu'un/quelque chose,* et les interprète dans leur portée. En substance, la vocation pour l'existentiel de *quelqu'un/quelque chose* ne déterminerait en effet une telle interprétation que si elle n'est pas dans la portée d'un quantificateur explicite qui tend à prendre toutes les variables de sa portée comme dépendantes.

4. Conclusion

Le présent travail donne des arguments contre l'analyse des pronoms indéfinis du français comme termes de polarité positive. Il soutient en revanche que le comportement de ces items ne peut s'expliquer qu'en leur prêtant une vocation existentielle, et en supposant à la négation verbale et à la quantification générique des propriétés spécifiques quant à l'interprétation des variables dans leur portée. Sans pouvoir développer tous les arguments, cette présentation, vise au moins à convaincre que cette direction de recherche vaut d'être explorée.

BIBLIOGRAPHIE

Charles L. Baker, 1970, « Double negatives ». *Linguistic Inquiry* 1 : 169–186.

F. Corblin, 1997, « Les indéfinis: variables et quantificateurs » in *Langue Française,* N°116, F. Corblin & H. de Swart, eds. 2004, *Handbook of French Semantics*,CSLI Publications, Standord.

F. Corblin, S. Ferrando, L. Kupferman, 2006, dir., *Indéfini et prédication,* Presses Universitaires de Paris-Sorbonne.

Donka Farkas, 2001, « Dependent Indefinites and Direct Scope », in C. Condoravdi and G. Renardel (eds), Logical Perspectives on Language and Information, CSLI, Stanford, pp. 41–72.

Donka Farkas, 2002, « Varieties of Indefinites », in Proceedings of SALT 12.

Fauconnier Gilles, 1975, « Pragmatic Scales and Logical Structure ». Linguistic Inquiry 353–376.

Anastasia Giannakidou and Lisa Cheng, 2006, « (In)definiteness, polarity, and the role of wh-morphology in free choice. » Journal of Semantics 23:135–183.

Anastasia Giannakidou, 1997, *The landscape of polarity items*. Doctoral Dissertation, University of Groningen, The Netherlands.

H. P. Grice, 1975, « Logic and conversation », in P. Cole & D. Morgan, eds, *Speech Acts (Syntax and Semantics vol 3)*, New York, Academic Press.

Martin Haspelmath, 1997*, Indefinite pronouns*. Oxford: Oxford University Press.

Irene Heim, 1982, *The semantics of definite and indefinite noun phrases*. Doctoral Dissertation, University of Massachussetts at Amherst, Published in 1989 by Garland, New York.

Jack Hoeksema, 1986, « Monotonicity phenomena in natural language ». *Linguistic Analysis* 316:19–40.

Jacques Jayez & Lucia Tovena, 2005, « Free-choiceness and Non Individuation », Linguistics and Philosophy 28, 1–71.

Hans Kamp, 1981, « A Theory of Truth and Semantic Interpretation ». In : J. Groenendijk & T. Janssen & M. Stokhof (eds.). *Formal Methods in the Study of Language.* Amsterdam: Amsterdam Center, pp. 277–322.

G. Kleiber, B. Laca et L. Tasmowski (eds), 2001, *Typologie des groupes nominaux*. Presses Universitaires de Rennes.

Manfred Krifka, 2003, « Polarity items in questions ». Paper presented at the workshop « Polarity, Scalar Phenomena and Implicatures », University of Milan-Bicocca, june 18–20.

B. Laca et L. Tasmowski, 1995, « Indéfini et quantification ». *Recherches Linguistiques de Vincennes* 25. pp. 107–128.

William A. Ladusaw, 1979, *Polarity sensitivity as inherent scope relations*. Doctoral Dissertation, University of Texas at Austin, reproduced by IULC, 1980.

D. Lewis, 1975, « Adverbs of quantification « , in : E. L. Keenan (ed.), *Formal Semantics of Natural Language*. Cambridge : Cambridge University Press.

Marcia Linebarger, 1980, *The grammar of negative polarity*. Doctoral Dissertation, MIT.

Bertrand Russell, 1905, « On Denoting », *Mind* 14, pp. 479–493.

Bertrand Russell, 1919, *Introduction to Mathematical Philosophy*, London: George Allen and Unwin.

V. Stanojević, 2007, *Les noms de nombre en français. Essai de sémantique formelle*, Filološki fakultet u Beogradu.

A. Szabolcsi, 2004, « Positive polarity – negative polarity ». *Natural Language and Linguistic Theory*. 22/2 : 409–452.

Lucia Tovena, 1996, *Studies on polarity sensitivity*. Doctoral Dissertation, University of Edinburgh.

Zeno Vendler, 1967, *Linguistics in philosophy*. Ithaca : Cornell University Press.

E. Vlachou, 2007, *Free choice in and out of context: semantics and distribution of French, Greek and English Free Choice Items.* LOT dissertation series 156. University of Paris 4-Sorbonne & University of Utrecht.

Франсис Корблен

ЕГЗИСТЕНЦИЈАЛНА ВОКАЦИЈА НЕОДРЕЂЕНИХ ЗАМЕНИЦА
(Резиме)

Овај чланак разматра опозицију између неодређених заменца *quelqy 'un/quelque chose* и неодређеног детерминанта *un*. У чланку се тврди да се барем у два типа контекста испољава суштинска разлика између ове две форме, а то су: глаголска негација и генерички искази без експлицитног квантификатора. У раду се дају аргументи на основу којих се показује да анализа форми *quelqy 'un/quelque chose* као јединица позитивног поларитета не објашњава коректно дистрибуционе принуде које су у основи њихових употреба, а то су: 1) осетљивост на генеричност (коју таква анализа не предвиђа); 2) чињеница да контексти који омогућавају да се превазиђе њихов отпор према интерпретацији под домашајем негације и генеричног оператора немају изразитих особености. Ова два фактора су у супротности са анализом коју предлаже Szablocsi (2004) за енглески и мађарски језик.

Решење које ми предлажемо комбинује следећа два обележја: прво, које је својствено неодређеним заменицама, означили смо термином *егзистенцијалне вокације* (што представља делимично враћање Раселовском приступу), а друго се односи на особености имплицираних квантификаторских облика, као што су негација и генеричност. По свему судећи ова два типа квантификације имају као заједничко обележје то да не показују никакву преференцију у погледу зависне интерпретације варијабли које су под њиховим домашајем, што у одсуству неког другог надређеног квантификатора, омогућава егзистенцијалну интерпретацију ових форми.

Кључне речи: семантика, неодређене речи, јединице позитивног поларитета, негација, генеричност.

BIBLID: 0015-1807, 36 (2009), 2 (pp. 185–197)
UDC 811.133’373.423

Mihailo Popović
Université de Belgrade

LES FACTEURS MORPHOSYNTAXIQUES DE L’HOMONYMIE EN FRANÇAIS

L’article passe en revue quelques arguments qui justifient le dégroupement en homonymes et leur application dans les dictionnaires français contemporains. L’appartenance aux classes de mots différentes, les propriétés grammaticales des mots, les effets de la dérivation affixale et l’abrégement des unités lexicales sont des facteurs susceptibles d’augmenter le nombre d’homonymes au détriment des polysèmes.

Bien que la distinction entre l’homonymie et la polysémie n’ait pas un grand effet sur la compréhension d’un texte ou d’une séquence narrative, les deux phénomènes dépendant étroitement du contexte, elle ne cesse de susciter l’intérêt des théoriciens de la langue.

Nous nous sommes proposé de voir comment les lexicographes, qui sont obligés de choisir l’une ou l’autre solution, abordent ce problème. Nous avons comparé la pratique de trois dictionnaires contemporains, le *Grand Robert*, le *Trésor de la Langue française* et le *Lexis* en essayant de discerner les arguments incontestables en faveur de l’homonymie et les cas plus ou moins litigieux. Nous traiterons ici uniquement les homographes, parce que la plus grande partie de cet article est consacrée au dégroupement en homonymes et que les homophones présentent, pour ainsi dire, un incident linguistique[1].

Rappelons brièvement qu’il existe deux types d’homonymes homographes: a) ceux qui ont des étymons différents et b) ceux qui proviennent du même étymon. Dans l’histoire de la lexicographie, pendant très longtemps, les premiers ont été les seuls à avoir le statut d’homonymes. Par exemple, *causer*^{1} (provoquer) est un dénominatif de *cause*, tandis que *causer*^{2} (parler) provient du latin *causari* ; *charme*^{1} (attrait) vient du lat. *carmen*, et *charme*^{2} (arbre) du lat. *carpinus*. Une source de ce type d’homonymes homographes est l’emprunt de mots étrangers. Il arrive qu’un mot emprunté ait la même forme qu’un mot autochtone: *avocat*^{1} (profession, du lat. *advocatus*) et *avocat*^{2} (légume, de l’esp. *avocado*); *police*^{1}

[1] Il existe des homographes non homophones : *corner* (v.) et *corner* (n.), *[se] fier* (v.) et *fier* (adj.), *fils* (n. sing.) et *fils* (n. plur. de *fil*), *marc* (poids) et *marc* (résidu), *pub* (bar anglais) et *pub* (publicité) *reporter* (v.) et *reporter* (n.), *scanner* (v.) et *scanner* (n.).

(organisation de l'ordre public, du lat. *politia*, grec *politeia*, de *polis*) et *police*[2] (contrat d'assurance, ital. *polizza*, grec byz. *apodeixis*)[2].

Un phénomène intéressant est à rapprocher de ce regroupement des sous-divisions d'origine différente dans une seule unité lexicographique: l'attraction homonymique. Il arrive qu'un lien sémantique entre deux mots provoque une sorte de soudure de leur signifiés. Si le mot *masse* est traité dans les dictionnaires sous plusieurs entrées, c'est grâce aux progrès des connaissances étymologiques. Le mot *masse*[3] (quantité importante déterminée par l'usage, dans le commerce de gros, < lat. *mataxa*) est perçu par le locuteur moyen comme un sens appartenant à *masse*[1] (grande quantité < lat. *massa*). Il en est de même avec *masse*[2] (gros maillet < lat. pop. *mattea, mattia*), à cause justement de sa «masse[1]». Le sémème «s'écarter de sa direction (en parlant d'un navire)» du verbe *dériver*, provenant de l'anglais *to drive*, s'est aggloméré au sémème «détourner de son cours naturel», du lat. *derivare*, sous l'influence du trait sémantique «déviation» commun aux deux étymons[3]. Il s'agit en effet d'un passage de l'homonymie à la polysémie, ce qui est un phénomène beaucoup plus rare que le mouvement inverse dont il sera question dans la suite de cet article.

Quant aux homographes provenant du même étymon, leur définition semble dépendre en grande partie du sentiment linguistique des rédacteurs de dictionnaires et de leurs usagers. Bien que personne ne mette en doute l'existence de deux verbes *voler* et de deux noms *grève*, qui ont les mêmes étymons, il y a beaucoup de cas où l'on n'est pas très sûr s'il faudrait appliquer le traitement homonymique ou polysémique. On peut envisager trois groupes de facteurs qui sont susceptibles d'avoir un effet sur notre conception de l'unité du mot: les facteurs morpho-syntaxiques, les facteurs sémantiques et les facteurs sociolinguistiques[4]. Il faut préciser que le plus souvent plusieurs de ces facteurs participent conjointement à la division d'une unité linguistique en homonymes. Dans cet article, nous ne nous occuperons que du premier groupe[5].

Plusieurs facteurs d'ordre morphosyntaxique peuvent être pris en considération comme agents de l'homonymie : l'appartenance aux classes de mots

[2] Il arrive très rarement que les dictionnaires traitent deux formes homographes d'origine différente sous une seule entrée. Par exemple, le *TLF* n'a qu'une seule entrée pour le mot *que* (conjonction, pronom et adverbe), bien que la conjonction provienne du bas latin *quia*, le pronom relatif du lat. *quem*, et le pronom interrogatif et l'adverbe du lat. *quid*.

[3] Le *TLF* traite les deux sémèmes sous une seule entrée, le *GR* et le *Lexis* ont deux entrés (à côté des deux autres homonymes).

[4] Parmi les facteurs sémantiques nous comptons les dissociations des sémèmes, les effets de la métaphore et de la métonymie, l'opposition *animé – non-animé* et l'opposition *concret – abstrait*, et parmi les facteurs sociolinguistiques, les terminologies spécifiques, les registres de langue et les effets de l'emprunt.

[5] Les deux autres groupes sont présentés dans l'article « Les facteurs sémantiques et sociolinguistiques du dégroupement des unités lexicales françaises provenant du même étymon », *Filološki pregled*, XXXVI, 2009, pp. 81–93.

différentes, les propriétés grammaticales, les effets de la dérivation et les conséquences de l'ellipse et de la troncation.

I. Les classes de mots différentes.

Il est en principe admis que les mots de même forme et de même origine, qui changent de classe par conversion, sont considérés comme des homonymes. Mais la pratique lexicographique paraît parfois flottante et incertaine.

1° Infinitif → nom.

Les deux entrées sont de rigueur, malgré le lien sémantique incontestable entre le verbe et le nom: *déjeuner*[1] (verbe) et *déjeuner*[2] (nom), *devoir*[1] (v.) et *devoir*[2] (n.), *savoir*[1] (v.) et *savoir*[2] (n.). Seul le *Lexis*, à cause de sa conception particulière basée sur les champs dérivationnels, donne le nom sous l'entrée du verbe.

2° Participe présent → nom

Les noms issus des participes présents ont leurs entrées particulières: *assistant, habitant, trafiquant*. Le *TLF* pourtant classe *nettoyant* sous *nettoyer*, tandis que le *Lexis* classe systématiquement ces noms sous l'entrée du verbe.

3° Participe présent → adjectif.

A part le *Lexis*, les dictionnaires attribuent une entrée à ces adjectifs : *agaçant, embarrassant, méfiant, riant*. Il y a de très rares exceptions : le *GR* classe *déclinant* sous *décliner.*

Quand il s'agit des noms et des adjectifs issus du même participe présent[6], l'usage est très flottant. Le plus souvent les deux sont présentés sous la même entrée : *déterminant, dirigeant, militant, occupant, passant, remontant.* Mais certains sont considérés comme des homonymes : *commandant*[1] (adj.) et *commandant*[2] (n.), *courant*[1] (adj.) et *courant*[2] (n.), *croissant*[1] (adj.) et *croissant*[2] (n.), *flottant*[1] (adj.) et *flottant*[2] (n.)*, tournant*[1] (adj.) et *tournant*[2] (n.) *volant*[1] (adj.) et *volant*[2] (n.). Le choix paraît dépendre du critère sémantique. Par exemple, l'écart sémantique entre les différents sens de l'adjectif et ceux du nom *courant* (tous formés par les métaphores) justifie le dégroupement en homonymes.

4° Participe passé → adjectif.

Les deux dictionnaires de conception similaire, le *GR* et le *TLF* ne sont pas d'accord sur la question du dégroupement de ces mots. Tandis que le premier range ce type d'adjectifs sous l'entrée du verbe: *gâté* ⇒ *gâter, distingué* ⇒ *distinguer, fini* ⇒ *finir, déchu* ⇒ *déchoir, perdu* ⇒ *perdre, soumis* ⇒ *soumettre, pourri* ⇒ *pourrir*, le deuxième leur accorde une entrée particulière[7]. Les deux présentent *troublé* et *secoué* sous l'adresse du verbe. Le *Lexis* donne systématiquement les adjectifs dans le cadre du verbe. La séparation des différentes classes de mots

[6] Le processus de la conversion a eu le cours : participe présent → adjectif → nom.

[7] Le *GR* donne quand même une entrée à *décontracté.*

n'est pas respectée par le *GR*, ce qui est justifié vu le lien très intime entre les participes et les adjectifs et l'absence d'écarts sémantiques.

5° Participe passé → nom.

Les noms provenant des participes passés bénéficient de leurs propres entrés : *appelé, cru, démenti, extrait, tracé*, d'autant plus s'ils sont du genre féminin : *arrivée, entrée, donnée, mise, prise, sortie, tenue, venue.*

Les participes passés à la fois adjectivés et substantivés subissent des traitements différents. Ils sont tantôt groupés ensemble: *déporté* (adj. et n.), *doré* (adj. et n.), *dû* (adj. et n.), *rescapé* (adj. et n.), tantôt ils ont leurs propres entrées : *acquis*[1] (adj.) et *acquis*[2] (n.)[8], *couvert*[1] (adj.) et *couvert*[2] (n.), *fait*[1] (adj.) et *fait*[2] (n.), *poli*[1] (adj.) et *poli*[2] (n.). Il arrive même que l'adjectif et le nom soient présentés sous l'entrée du verbe, comme *déclassé* ⇒ *déclasser, désolé* ⇒ *désoler*[9] dans le *GR*. On peut remarquer que les noms classés dans la même entrée que les adjectifs sont le résultat de l'ellipse : un *déporté* est une personne *déportée*, un *doré* (une *dorée*) est un poisson *doré*.

6° Participes → prépositions.

Bien qu'en général les prépositions aient leur propre entrée, l'usage reste inconstant. Ainsi, les prépositions *durant*, *pendant* et *suivant* bénéficient d'une entrée dans tous les dictionnaires analysés. Le *GR* et le *TLF* séparent en homonymes *pendant*[1] (adj.), *pendant*[2] (n.) et *pendant*[3] (prép.), mais ils donnent *suivant*[1] (pour l'adjectif et le nom) et *suivant*[2] (prép.). Le *GR* distingue *passé*[1] (n.) et *passé*[2] (prép.), le *TLF* ajoute *passé*[3] (p. passé et adj.), tandis que le *Lexis* n'a pas d'entrée spéciale pour ce mot. Par contre, ce dictionnaire attribue deux entrées au mot *vu* (1. prép. et 2. n.)[10], le *TLF* a une seule entrée pour le participe passé, l'adjectif, le nom et la préposition, alors que le *GR* classe tous ces emplois sous le verbe *voir*. Le *TLF* est le seul à traiter séparément *excepté* et *attendu* (comme p. passé, adjectif, nom et préposition), et les deux autres dictionnaires pour la consultation de ces formes renvoient aux verbes.

7° Adjectif → nom.

L'adjectif et le nom sont généralement séparés en deux unités, mais les critères de ce dégroupement ne sont pas toujours intelligibles. Ainsi, les dictionnaires analysés ont tendance à séparer *capital, cardinal, commode, général, manifeste, objectif,* où le lien sémantique entre l'adjectif et le nom, bien que présent, n'est pas immédiatement perçu. On peut remarquer que certains de ces noms sont le résultat de l'ellipse dont on a perdu l'origine, comme par exemple [capitaine] *gé-*

[8] Une seule entrée dans *TLF*.

[9] *Pays désolé. […] nous sommes des désolés, des centaines de millions de désolés dans les ténèbres.* Léon Bloy in *GR*.

[10] L'adjectif est traité à l'intérieur de l'article *voir.*

néral. Mais, le dégroupement est fait aussi dans les cas où le lien sémantique entre l'adjectif et le nom est transparent : *carré*[11]*, douanier, idéal, marin, original.*

Dans d'autres cas, les dictionnaires ne sont pas d'accord. Les mots comme *central, désert, explosif, graphique, précis* ont deux entrées dans le *GR* et une seule dans le *TLF*. Le traitement unitaire peut être justifié à cause de l'intégrité sémantique de ces mots. Il n'en est pas de même avec *conservatoire, générique* et *honoraire*[12] où le lien sémantique entre l'adjectif et le nom n'est pas très manifeste. Le *GR*, qui est plus enclin à la séparation de deux classes de mots que le *TLF* et le *Lexis*, n'a pourtant qu'une seule entrée pour *plat* regroupant ainsi les différents sémèmes de l'adjectif et du nom. On peut remarquer qu'il est plus justifiable d'unir dans un seul article l'adjectif et le sans abstrait du nom issu d'une substantivation (*le plat* de la main) que le sens concret souvent obtenu par l'ellipse, la métaphore ou la métonymie (*plat* – pièce de vaisselle à fond plat et *plat* – mets).

Voyons maintenant quelques cas où aucun des dictionnaires analysés ne sépare ces deux classes de mots. Un *nu* est un dessin, une peinture, une sculpture ou une photographie qui représente le corps humain nu. Il n'y a pas d'écart sémantique entre l'adjectif et le nom. Un *portable* est le résultat de l'ellipse. Au début c'était un transistor, ensuite un téléviseur, et aujourd'hui le substantif sous-entendu est soit un ordinateur, soit un téléphone, mais le lien entre l'adjectif et le nom est évident. L'adjectif *passager* est morphologiquement et sémantiquement proche du verbe *passer : une averse passagère* est une averse qui passe rapidement, tandis qu'un *passager* est une personne qui voyage. Une séparation de deux classes de mots dans ce cas ne serait pas erronée.

8° Nom → adjectif.

Si les noms issus des adjectifs bénéficient souvent de leurs propres entrées, le cas inverse est très rare. Il faut remarquer que l'emploi adjectival des noms est une caractéristique du parler familier et populaire, ce qui introduit un nouveau facteur de dégroupement d'ordre sociolinguistique. Les dictionnaires analysés se mettent d'accord pour séparer le nom et l'adjectif *chouette*. En effet, le lien sémantique entre les deux est complètement opaque[13]. Le *Lexis* est le seul à attribuer une entrée spéciale aux adjectifs *bœuf* (un effet, un succès bœuf[14]) et *nature* (yaourt nature). Les autres adjectifs de ce genre ne sont pas séparés des noms (Un examinateur *vache*. Des arguments *bidon*. Il est *boulot*. Un air *canaille.*

[11] Souvent, les différences sémantiques sont plus grandes à l'intérieur d'une même entrée : *une fenêtre carrée* vs *un refus carré.*

[12] Une seule entrée dans le *TLF*, deux dans le *GR* et le *Lexis*.

[13] Il faudrait tenir compte d'un autre facteur de dégroupement, l'influence d'une langue étrangère (italien *civetta*), mais, dans ce cas, c'est un fait historique sans aucun impact sur le plan synchronique.

[14] Le lien sémantique avec le nom, quoique plus proche (probablement métaphorique, le sème commun étant «grandeur») n'est cependant pas tout à fait évident.

Ce qu'il peut être *désordre !* Une visite *éclair*. Un remède *miracle.* Un élève *modèle.* Un embouteillage *monstre*. C'est *nickel* chez vous. Un projet *pilote*. Des façons *peuple*).

9° Adjectif → adverbe.

Les dictionnaires partagent en grande partie leur avis sur la séparation des adjectifs à fonction adverbiale. Tous les trois dictionnaires analysés ont une entrée particulière pour les adverbes *fort*, (frapper fort) et *mal* (se sentir mal)[15]. Le *TLF* a une entrée pour l'adverbe *gros* (parier gros). Les autres adverbes de ce type sont présentés dans le même article avec les adjectifs (*bas, bon, cher, clair, court, droit, faux, grand, long…*). S'il y a lieu de grouper les deux classes de mots ensemble à cause leur unité sémantique, on ne voit pas clairement pourquoi elles sont séparées dans de rares cas. Il y a le même rapport entre *un plafond bas* et *voler bas* qu'entre *une voix forte* et *parler fort*.

10° Autres classes de mots.

Les critères du groupement ou de la séparation en homonymes des autres classes de mots sont variés. Par exemple, le *GR* et le *Lexis* séparent le nom et l'interjection *dame*, tandis que le *TLF* les donne dans une seule entrée.

Le mot *de* est considéré comme une seule unité dans le *Lexis*[16], le *GR* fait la différence entre *de*^{1} (préposition) et *de*^{2} (article dit «partitif»), et le *TLF* présente *de*^{1} comme préposition, *de*^{2} avec l'article partitif et *de*^{3} avec l'article indéfini.

Le *GR* a deux entrées pour le mot *en* : 1. préposition et 2. pronom adverbial ; le *TLF* a la même approche, à une différence terminologique près: 1. préposition et 2. pronom atone de la 3^{e} personne. Les deux dictionnaires se règlent sur le critère étymologique[17] (et fonctionnel à la fois). Le *Lexis*, fidèle aux principes distributionnalistes, a trois entrées : *en*^{1} (prép.), *en*^{2} (adverbe: elle en sort) et *en*^{3} (pronom : elle en a).

11° Les mots appartenant à plusieurs classes.

Le traitement de ces mots dans les dictionnaires analysés est assez inégal. Par exemple, le mot *bas* est considéré comme polysémique pour ses emplois adjectivaux, adverbiaux et nominaux par tous les trois dictionnaires. Cependant, tous donnent une entrée spéciale pour le nom désignant la pièce de vêtement, ce qui est tout à fait compréhensible : si dans *le bas du visage* le lien sémantique entre l'adjectif et le nom est clair, et même si ce lien reste présent dans *une paire de bas*, il n'y est pas de première importance, d'autant plus qu'il s'agit ici de l'ellipse d'une lexie complexe tombée dans l'oubli (*le bas-de-chausses*)

[15] La séparation est faite à cause du critère étymologique aussi, l'adjectif provenant du lat. *malus*, et l'adverbe du lat. *male*. Mais cela échappe à l'usager moyen du dictionnaire.

[16] Il existe dans la nomenclature un *de*^{2} qui n'a pas d'article, mais renvoie à *des*^{1} (article contracté et article partitif) où l'on ne mentionne que le fait de la contraction.

[17] La préposition provient du lat. *in*, et le pronom du lat. *inde*.

et de la différentiation entre l'abstrait et le concret. Le *Lexis* a, en plus, deux adjectifs, en séparant la formation métaphorique (*bas – vil*) du sens primaire de l'adjectif.

Le *TLF* et le *Lexis* ont respectivement trois entrées pour le mot *bien* (adverbe, adjectif et nom), tandis que le *GR* a une entrée pour l'adverbe et l'adjectif et une autre pour le nom. La différence sémantique au sein du nom (*le bien* vs *un bien, des biens*) n'est nulle part formalisée, bien qu'elle soit plus grande qu'entre *le bien* et le sens de l'adjectif ou de l'adverbe.

L'appartenance à une classe de mots donnée est certes un critère de division en homonymes, mais son application en lexicographie reste inégale et c'est, en dernière analyse, le critère sémantique, pour subjectif et instable qu'il soit, qui en décide.

II. Les propriétés grammaticales.

Ce critère du dégroupement en homonymes ne concerne que les noms et il repose sur la prise en considération des catégories du genre et du nombre en tant que facteurs ayant un impact sémantique.

1° Le genre.

La pratique lexicographique est assez variée quand il s'agit de la séparation des noms de genre différent[18]. Le *TLF* est le seul à considérer *la critique* et *le critique* comme homonymes. D'autre part, ni le *GR* ni le *TLF* ne séparent *une œuvre* et *un œuvre*, tandis que seul le *GR* a une entrée spéciale pour *le graphique* (*la graphique* partageant l'autre entrée avec l'adjectif).

Les dictionnaires analysés s'entendent généralement pour séparer *le crêpe* et *la crêpe*, *un espace* et *une espace*, *le finale* et *la finale*, *le manche* (partie d'un outil) et *la manche* (partie du vêtement)[19], *le manœuvre* et *la manœuvre, le mode* et *la mode*, *le poste* et *la poste*.

On voit donc que c'est finalement le critère sémantique qui est décisif. On peut soutenir que le lien sémantique entre *la critique* et *le critique* est évident pour une approche polysémique (un critique est une personne qui fait de la critique)[20]. Il en est de même pour *une œuvre musicale* et *l'œuvre entier de Beethoven*, mais le lien entre *une œuvre* et le sémème du masculin «l'ensemble de la bâtisse» (*le gros œuvre*) n'est pas aussi évident et le *Lexis* a raison de le détacher (*œuvre*^{2} n. m.) de *œuvre*^{3} n. m. et f. Les différences sémantiques entre le masculin et le féminin pour

[18] Nous ne prenons évidemment pas en considération ici les cas souvent cités des homonymes *le livre – la livre, le moule – la moule, le mousse – la mousse, le vase – la vase etc.* qui ont des étymons différents.

[19] Entre autres homonymes *manche*. Il y en a six dans le *Lexis*.

[20] Un autre facteur du dégroupement éventuel est la distinction non animé – animé. Il faut tenir compte du féminin de l'animé (Mme X est une critique d'art célèbre). Le *TLF* pourtant ne mentionne pas cette possibilité.

crêpe, manche, manœuvre, mode et *poste* sont telles que l'approche homonymique est pleinement justifiée. Mais pas tellement pour *finale* et *espace*[21].

2° Le nombre[22].

Le *Lexis* est le seul dictionnaire à faire la séparation systématique des différents sens du singulier et du pluriel d'un mot. Examinons maintenant le bien-fondé de ces séparations. En effet, quand on dit *Il a subi un échec*, on n'a pas dans l'esprit le jeu d'*échecs*, on pense plutôt *Il a échoué*[23]. Le seul trait commun pour *le ciseau* et *les ciseaux* est que tous les deux peuvent être considérés comme outils. Il n'y a pas de sème commun entre *la toilette* et *les toilettes* (le cabinet d'aisance), et le lien sémantique entre *une vacance* et *les vacances* n'est pas très évident pour un usager moyen du dictionnaire, parce qu'il se perd dans l'étymologie. Également, *les œuvres* (d'un navire) ont un sens très différent du sens général d'*une œuvre* de même que *les lettres* (la littérature) a peu de points communs avec *une lettre*.

D'autres séparations reposent sur les critères plus ou mois subjectifs, comme, par exemple, *l'élément – les éléments* (notions de base) où l'intégrité sémantique du mot ne paraît pas défaite dans l'opposition singulier – pluriel. La question du traitement des emplois métaphoriques et métonymiques relève des critères sémantiques. Ainsi, le *Lexis* a introduit les entrées spéciales *moutons* (vagues, nuages, amas de poussière) et *pâtes* (vermicelle, nouilles, spaghetti…). Le *GR* est le seul à avoir une entrée *guides* qui est sémantiquement reliée à *guide* par le verbe *guider*.

C'est le contexte qui enlève l'ambiguïté posée par les emplois au pluriel (et au singulier) de ce genre de noms : *Les échecs qu'il a subis. Les nouvelles toilettes de la saison. De nouvelles vacances à la Faculté. Par égard à votre âge*. Évidemment, l'ambiguïté peut rester : *Les ciseaux de ce sculpteur.*

III. Les effets de la dérivation.

La formation des unités lexicales par les différents mécanismes dérivationnels peut avoir pour le résultat les signifiants identiques. Leurs contenus seraient certainement différents, parce que, dans la structure profonde, ces homonymes ont des phrases de base différentes. Par exemple :

amendable1 (← amender; [projet de loi] amendable – N qui peut être amendé);
amendable2 (← amende; [infraction] amendable – N qui est passible d'une amende).

[21] Le *Lexis* donne le féminin et le masculin sous une seule entrée pour ces deux mots. En fait, il faudrait tenir compte d'un autre facteur du dégroupement: le domaine spécialisé de l'emploi.

[22] Il s'agit là des homophones non homographes à cause de la marque du pluriel.

[23] Ce rapprochement est un phénomène de l'étymologie populaire. Le *GR* aussi sépare le singulier et le pluriel.

Il se peut qu'un dérivé obtienne la même forme qu'un mot hérité du latin: *élongation*[1] (bas lat. *elongatio*) et *élongation*[2] (de *élonger*) ; *canonial*[1] (de *canon*) et *canonial*[2] (lat. éccl. *canonicalis)* ; *démettre*[1] (déplacer, de *dé-* et *mettre*) et *démettre*[2] (renvoyer, lat. *dimittere*) ; *dépendre*[1] (être dans la dépendance, lat. *dependere*) et *dépendre*[2] (détacher, de *dé* + *pendre*)[24].

La dérivation à partir des bases différentes peut avoir pour résultat la même forme des dérivés : *amazonien*[1] (des *Amazones*) et *amazonien*[2] (de l'*Amazone*) ; *argentin*[1] (de *argent*) et *argentin*[2] (de *Argentine*); *dominicain*[1] (religieux de l'ordre de saint Dominique) et *dominicain*[2] (de l'île de Saint-Domingue) ; *galiléen*[1] (de *Galilée*, province de Palestine) et *galiléen*[2] (de Galilée, astronome) ; *défiler*[1] (défaire, de *dé* + *fil* + *er*) et *défiler*[2] (marcher, de *dé* + *file* + *er*); *ingérable*[1] (qui peut être ingéré, de *ingérer* + *-able*) et *ingérable*[2] (que l'on ne peut gérer, de *in-* + *gérable*) ; *importable*[1] (que l'on peut importer, de *importer* + *-able*) et *importable*[2] (que l'on ne peut pas porter, de *im-* + *portable*); *remiser*[1] (mettre à l'abri, de *remise*) et *remiser*[2] (faire une nouvelle mise, de *re-* + *miser*).

Certains mots ont acquis la même forme par des procédés dérivationnels différents : *déclasser*[1] (des fiches, de *dé* + *classer*) et *déclasser*[2] (un homme, de *dé* + *classe* + *er*); *enserrer*[1] (entourer en serrant, de *en* + *serrer*) et *enserrer*[2] (mettre en serre, de *en* + *serre* + *er*); *rechange*[1] (remplacement, de *rechanger*) et *rechange*[2] (nouvelle lettre de change, de *re-* + *change*); *retraite*[1] (action de se retirer, de *retraire*) et *retraite*[2] (seconde lettre de change, de *re-* + *traite*).

Il faut tenir compte de l'élément sémantique de toute formation d'homonymes. Ainsi, *ressort*[2], un déverbal d'un sens figuré de *ressortir*[1] (sortir de nouveau), devient la base d'un nouveau verbe, *ressortir*[2] (compétence d'une juridiction) : *ressortir*[1] → *ressort*[2] → *ressortir*[2].

La dérivation à suffixe zéro, caractéristique du registre argotique, peut être une source d'homonymes: *balance*[1] (instrument à peser) → *balancer* → *balance*[2] (dénonciateur) ; *drague*[1] (engin) → *draguer* → *drague*[2] (recherche d'aventures galantes).

Les préfixes homonymes placés devant la même base produisent des dérivés homonymes: *dé–*[1] (intensif) + *poser* = *déposer*[1] (de l'argent à la banque) et *dé–*[2] (négatif) + *poser* = *déposer*[2] (des rideaux). De même : *desservir*[1] (cette ligne dessert Montreuil) et *desservir*[2] (desservir une table). Le préfixe *re–*[1] (marquant l'éloignement) + *pousser* = *repousser*[1] (repousser l'ennemi) et *re–*[2] (marquant la répétition) + *pousser* = *repousser*[2] (l'herbe qui repousse). Les suffixes homonymes ont le même effet: *inverse* + *–ment*[1] (adverbial) = *inversement*[1] (adv.) et *inverser* + *–ment*[2] (nominal) = *inversement*[2] (n.).

[24] Il y a, évidemment, plus d'homonymes obtenus par la dérivation, à partir des étymons différents: *priser*[1] (bas lat. *pretiare*) et *priser*[2] (de *prise*); *détacher*[1] (de *dé-* et *attacher*) et *détacher*[2] (de *dé-* et *tache*); *déboucher*[1] (de *dé-* et *boucher*) et *déboucher*[2] (de *dé-* + *bouche* + *-er*) ; *ouvreur*[1] (de *ouvrer*) et *ouvreur*[2] (de *ouvrir*).

Enfin, les dérivés des sémèmes différents de la même base peuvent être homonymes: *glace* (eau congelée) → *glacier*[1], *glace* (crème glacée) → *glacier*[2] et *glace* (plaque de verre) → *glacier*[3].[25] Un autre exemple: *grenade* (fruit) → *grenadier*[1] et *grenade* (projectile) → *grenadier*[2]. Les cas semblables nous amènent à mettre en question le traitement de la base: faut-il considérer qu'il y a un seul mot *glace* et un seul mot *grenade* ou s'agit-il des homonymes ? Le *Lexis* est le seul à appliquer la deuxième attitude.

Il s'agit du même type d'homonymie des dérivés que dans le cas de deux bases reconnues comme homonymes: *cas*[1] (ce qui arrive ou est supposé arriver) → *casuel*[1] et *cas*[2] (forme d'un mot qui présente des flexions) → *casuel*[2].

IV. L'ellipse et la troncation.

Ces deux procédés sont une source possible d'homonymes.

a) L'ellipse: nous avons déjà mentionné l'ellipse comme l'un des procédés par lesquels les adjectifs peuvent passer dans la catégorie des noms : *cardinal*[1] (adj.) et *cardinal*[2] (n., de *[pontifex] cardinalis*), *général*[1] (adj.) et *général*[2] (n., de *[capitaine] général*), *portable*[1] (adj.) et *portable*[2] (n. *[un ordinateur / un téléphone] portable*), *bas*[1] (adj.) et *bas*[2] (n., de *bas[-de-chausses]*). D'autres exemples sont: *réveil*[1] (action de se réveiller) et *réveil*[2] (de *réveille-matin*) ; *vapeur*[1] (n. f.) et *vapeur*[2] (n. m. *[bateau à] vapeur*); *pomme*[1] (fruit) et pomme[2] (légume, de *pomme [de terre]*)[26].

La troncation[27]: *bus*[1] (inform. conducteur commun à plusieurs circuits) et *bus*[2] (de *autobus*); *occase*[1] (adj.: amplitude *occase*) et *occase*[2] (fam. de *occasion*) ; *radio*[1] (n. f., de *radiodiffusion*), *radio*[2] (n. f., de *radiographie*)[28], *radio*[3] (n. m., de *radiotélégraphiste*); *rétro*[1] (de *rétrograde*) et *rétro*[2] (de *rétroviseur*); *stéréo*[1] (n. m., de *stéréotype*) et *stéréo*[2] (n. f., de *stéréophonie*); *relaxe*[1] (mise en liberté) et *relaxe*[2] (de *relaxation*).

La pratique des dictionnaires est assez hétéroclite. Le *TLF* et le *Lexis* renvoient plutôt aux formes pleines de ces lexèmes, tandis que le *GR* préfère les entrées particulières.

[25] Le *GR* et le *TLF* réunissent dans le même article le vendeur de la crème glacée et le fabricant de miroirs.

[26] Le *GR* et le *Lexis* ont des entrées spéciales qui renvoient à *pomme de terre*. La forme raccourcie est fréquente dans le vocabulaire de gastronomie (*bifteck aux pommes, pommes soufflées, pommes vapeur, pommes à l'eau, pommes mousseline, pommes boulangère*). Pour enlever l'ambiguïté, les auteurs de recettes sont souvent obligés de préciser: *pomme (fruit)*.

[27] La troncation peut être à la source des homographes provenant des étymons différents : *car*[1] (conjonction) et *car*[2] (de *autocar*), *bac*[1] (bateau), *bac*[2] (récipient) et *bac*[3] (de *baccalauréat*), *pub*[1] (bar) et *pub*[2] (de *publicité* ; homographes non-homophones).

[28] L'ambiguïté possible : *passer à la radio.*

Conclusion.

Les deux générateurs morphosyntaxiques de l'homonymie les plus importants sont la conversion et la dérivation. Les éloignements de sens dus au changement de classe de mots varient d'un cas à l'autre, mais, en général, ils ne sont pas très sensibles, et Alain Rey n'a pas tort de nommer ces mots à plusieurs fonctions « pseudo-homonymes »[29]. La seule séparation qui est faite d'une manière systématique, justement là où il n'y a pratiquement pas d'écart sémantique, est celle entre les infinitifs et les noms. En effet, si un infinitif devient un nom, il change certainement de fonction, mais son noyau sémique reste le même (*aller, déjeuner, dîner, devenir, dire, lancer, lever, rire, savoir, toucher*…). Le sens du nom est très proche du noyau sémique élémentaire du verbe: le *toucher* ne sélectionne du verbe que « l'action de toucher » (le contact tactile) et n'a pas de relation avec d'autres sémèmes du verbe (atteindre, blesser, gagner, émouvoir, concerner). Les éloignements des sémèmes du nom et du verbes sont rares : *vivre* vs « le *vivre* et le couvert », les *vivres*. Le *Lexis* est le seul à ne pas faire de séparations entre les infinitifs et les noms qui en sont issus.

D'autres cas sont plus complexes. L'adjectif, l'adverbe et le nom *clair* ont le même noyau sémique. Il en est de même avec *bon*: un *bon* travail / sentir *bon* / le *bon* et le méchant, mais le sémème du nom *bon* – billet (*bon* à vue, *bon* du Trésor, *bon* de caisse) est différent, ce qui justifie son détachement.

En dernière analyse, le lexicographe doit recourir au critère sémantique et décider si les différences de sémèmes légitiment l'approche polysémique ou homonymique. Mais c'est une décision délicate, parce que le critère sémantique présente parfois l'inconvénient d'être subjectif et intuitif. D'autre part, certains dégroupements peuvent briser l'intégrité psycholinguistique du mot, telle qu'elle se présente à l'usager moyen du dictionnaire, parce que, comme le remarque J. Rey-Debove, « le lecteur n'est pas grammairien ; dans tous les cas difficiles, il ignore la catégorie du mot cherché »[30].

Les différents procédés dérivationnels peuvent aboutir à la création d'une unité lexicographique homonyme et cette source de l'homonymie pose beaucoup moins d'incertitude. Les différents sens de morphèmes, libres ou liés, qui entrent dans la construction d'un lexème complexe, créent des sémèmes différents. Le lexicographe devrait reconnaître ces mécanismes dérivationnels et agir en conséquence. Il arrive rarement que ce facteur de l'homonymie soit méconnu. Cependant, aucun des dictionnaires ne matérialise la différence entre *déclasser*[1] (dé– + classer ; antonyme de *classer – déclasser des livres dans une bibliothèque*) et *déclasser*[2] (dé– + classe + – er ; *la pauvreté déclasse l'homme*), même pas le *Lexis* qui pose comme condition de séparation l'existence de sy-

[29] A. Rey, 1977, p. 26.

[30] J. Rey-Debove, 1971, p. 136.

nonymes différents[31] (*déranger* pour *déclasser*[1] et *dégrader* pour *déclasser*[2], dans ce cas).

Les trois dictionnaires analysés ont des approches différentes, mais on peut remarquer que le *GR* et le *TLF* ont une position similaire, nettement distincte de celle du *Lexis*. Celui-ci opte délibérément pour le dégroupement, mais beaucoup plus à cause des facteurs syntaxiques, sémantiques et sociolinguistiques qu'à cause de l'appartenance d'un mot aux classes différents et des effets de la dérivation. Ceci est dû à sa conception qui regroupe les mots dans les champs dérivationnels autour du lexème de base. Par exemple, les mots *national, nationalité, nationaliser, nationalisme, nationaliste, dénationaliser, dénationalisation, international, multinational*, etc. sont présentés dans l'article qui a pour entrée le mot *nation*. Cela présente l'avantage d'offrir une vaste image des relations entre le morphème du mot-entrée et d'autres morphèmes, cependant la maniabilité du dictionnaire en pâtit, parce que l'ordre alphabétique est perturbé et parce que l'on s'attend à ce qu'un usager moyen du dictionnaire connaisse les principes dérivationnels. Le *Lexis* prend en considération l'homonymie qui est issue de différents procédés dérivationnels, mais ces homonymes sont parsemés dans des entrées différentes.

BIBLIOGRAPHIE

J. et C. Dubois, *Introduction à la lexicographie : le dictionnaire*, Paris, Larousse, 1971.

Le Grand Robert, dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française (GR), 9 vol., Paris, Le Robert, 1986 ; version CD-ROM, 1992.

Lexis, Paris, Larousse, 2002.

E. Littré, *Dictionnaire de la langue française*, Paris, Gallimard – Hachette, 1958.

M. Popović, «Les facteurs sémantiques et sociolinguistiques du dégroupement des unités lexicales françaises provenant du même étymon», *Filološki pregled* / *Revue de Philologie*, XXXVI, 2009 1, pp. 81–93.

A. Rey, *Le lexique : images et modèles. Du dictionnaire à la lexicologie*, Paris, Armand Colin, 1977.

J. Rey-Debove, *Etude linguistique et sémiotique des dictionnaires français contemporains*, The Hague – Paris, Mouton, 1971.

Trésor de la langue française (TLF), 16 vol., Paris, Gallimard, 1971–1994 ; version CD-ROM, CNRS Editions, 2004.

[31] J. et C. Dubois, 1971, p. 71.

Михаило Поповић

МОРФОСИНТАКСИЧКИ ФАКТОРИ ХОМОНИМИЈЕ У ФРАНЦУСКОМ
(Резиме)

Постоје два типа хомонима: они који потичу од различитих етимона и они који имају заједнички етимон. Фактори који утичу на раздвајање речи заједничког порекла су морфосинтаксичке, семантичке и социо-лингвистичке природе. У овом чланку се анализира прва група фактора у коју се убрајају: 1) припадност различитим врстама речи, 2) граматичке карактеристике речи, 3) последице деривационих процеса и 4) последице скраћивања лексичких јединица, аферезом или елипсом. Француски лексикографи се у принципу слажу да идентични облици који припадају различитим врстама речи треба да буду третирани као хомоними, но пуна сагласност је постигнута једино код глаголских инфинитива и именица. Род и број именица такође могу утицати на раздвајање значења, али овај фактор се мање узима у обзир. Деривациони процеси често доводе до истог облика на површинској структури, док се у дубинској структури налазе различите базне реченице, што условљава разлику у значењу. Скраћивање лексичких јединица које потичу од истог етимона, било путем аферезе или елипсе може такође довести до појаве хомонимије.

Кључне речи: полисемија, хомонимија, врсте речи, граматичке карактеристике, деривација, скраћивање лексичких јединица, базна реченица.

BIBLID: 0015-1807, 36 (2009), 2 (pp. 199–209)
UDC 811.133.1’367.625
811.133.1’366.58

Veran Stanojević
Université de Belgrade

POUR UN MODÈLE DE DESCRIPTION DES TEMPS VERBAUX DU FRANÇAIS INTÉGRANT TROIS PARAMÈTRES

Cet article se propose d’identifier les facteurs nécessaires pour un traitement sémantique optimal des temps du passé en français. Nous défendons l’hypothèse que chaque temps verbal peut être défini par trois relations entre les moments pertinents sur l’axe du temps, chacune de ces relations constituant un type d’instructions sur la construction du sens de l’énoncé.

1. Introduction

Il va sans dire que les temps verbaux véhiculent des informations essentielles pour la construction du sens des énonces en langue naturelle. Cela étant, un traitement optimal des temps verbaux, quel qu’en soit le cadre théorique, requiert de répondre, entre autres, aux questions suivantes : 1) Quels sont les traits sémantiques des morphèmes temporels et aspectuels faisant partie des formes verbales fléchies ? 2) Quel est le rôle de ces traits dans l’interprétation de la phrase ? 3) Peut-on appliquer à d’autres langues les résultats de l’analyse du système temporel d’une langue particulière et identifier les principes qui gèrent l’information temporelle en langue naturelle ? Dans cet article nous nous intéresserons surtout aux questions 1) et 2), que nous aborderons dans le domaine des temps du passé en français. Nous laissons à d’autres l’évaluation de la portée de nos conclusions, c’est-à-dire la réponse à la question 3). Ceci dit, notre but est d’identifier les facteurs sémantiques nécessaires pour la description des temps du passé en français. Notre démarche se situe dans la famille des approches descriptives et formelles qui, à partir d’un certain nombre d’observations empiriques, propose des généralisations qu’on peut formuler en termes relationnels[1] rendant ainsi possible une modélisation dans n’importe quel cadre sémantique formel. Cette démarche qui sous-tend une ontologie simple conformément au principe du Rasoir d’Occam[2] a ses racines dans les travaux de chercheurs de différentes

[1] Il s’agit, comme on va le voir dans la suite de l’article, des relations entre les moments pertinents sur l’axe temporel.

[2] Selon ce principe, par-delà les entités ne doivent pas être multipliées par delà ce qui est nécessaire.

provenances scientifiques (philosophie, logique formelle, linguistique) avec, cependant, le même dénominateur commun: le souci de rendre explicites nos intuitions linguistiques dans le domaine de la temporalité (v. Reichenbach 1947, Vendler 1967, Davidson 1967, Bennett et Partee 1972, Kamp et Rohrer 1983, Kamp et Rayle 1993).

2. Le temps et l'aspect en français : point de vue syntaxique et morphologique

D'un point de vue syntaxique, les informations temporelle et aspectuelle sont séparées dans la dérivation de phrases en langues naturelles (Adger, 2003 ; Swart, 2003), la projection du temps précédant celle de l'aspect selon la hiérarchie des projections T<Asp<V.[3] Le verbe en français se déplace de sa position de base (V) dans les têtes fonctionnelles qui accueillent les traits de temps, d'aspect, et d'accord pour y vérifier ses traits grammaticaux (temps, aspect, personne, nombre). Un tel déplacement est illustré en (1') où les traces t_c et t'_c montrent le chemin parcouru par le verbe vers T, la cible de son déplacement, où ses traits grammaticaux sont vérifiés.

(1) Paul *chantait*.
(1') $[_{TP}$ Paul $[_{T'}$ chantait $[_{AspP}$ $[_{Asp}$ $t'_c]$ [VP [V t_c]]]]]

Morphologiquement, la désinence d'une forme verbale fléchie en français est l'amalgame des traits interprétables (temps et aspect) servant d'input pour l'interprétation dans la composante sémantique de la grammaire. En faisant abstraction des traits d'accord, ininterprétables dans une forme verbale (Chomsky, 1995, p. 278), nous analyserons les désinences temporelles en (2) et (3) comme un amalgame des traits de temps (*passé*) et d'aspect (*imperfectif/perfectif*):

(2) Paul *chant<u>ait</u>*. [$T_{passé}$+$Asp_{imp.}$+V]
(3) Paul *chant<u>a</u>***.** [$T_{passé}$+$Asp_{perf.}$+ V]

Pour ce qui est des temps composés, l'auxiliaire, marqué du trait de parfait[4], sélectionne la forme participiale du verbe lexical. La sélection de ce dernier par les auxiliaires de parfait est encodé dans le lexique : le verbe *avoir* sélectionne les verbes inergatifs (*marcher*, *courir*, *dormir* etc.) et transitifs (*rencontrer, mettre, manger,* etc.), alors que *être* sélectionne les inaccusatifs (*aller*, *partir*, *venir,* etc.). A titre d'exemple, on présente en (4) la dérivation de la phrase *Paul avait chanté*.[5]

[3] T et Asp sont les projections du temps et de l'aspect, alors que V est la position du verbe lexical au moment de son insertion dans la structure syntaxique.

[4] Nous utilisons le terme de parfait au lieu de perfectif pour éviter la confusion avec l'aspect perfectif exprimé par certains temps verbaux en français.

[5] Nous désignons par t_a la position de base de l'auxiliaire *avoir*.

(4) $[_{TP}$ Paul $[_{T'}$ avait $[_{AuxP}$ $[_{Aux}$ $t_a]$ $[_{VP}$ $[_{V}$ chanté]]]]]

Nous supposons que, dans le cas des formes composées, la projection de l'aspect est absente de la dérivation, le trait de parfait déclenchant l'interprétation résultative dans la composante sémantique de la grammaire (voir la section 3.2.1).

3. Les informations sémantiques

Une question se pose dans l'immédiat. Le traitement des informations temporelle et aspectuelle dans la composante sémantique de la grammaire est-il suffisant pour rendre compte de l'interprétation des phrases à verbe fini en français ? Notre hypothèse est que, en dehors de ces deux types d'information, un traitement optimal des temps verbaux en français doit prendre en compte aussi l'ordre temporel des éventualités introduites par une suite de phrases. Ceci dit, nous parlerons dans la suite de cet article de trois paramètres sémantiques nécessaires pour le traitement des temps verbaux en français. Ce sont: le paramètre temporel, le paramètre aspectuel et le paramètre discursif.

3.1. Le paramètre temporel

Le paramètre temporel est déductible de la dérivation syntaxique, c'est-à-dire de la présence du trait de temps dans la tête fonctionnelle T (voir section 2). Ce trait est naturellement interprété comme un type d'instruction des temps verbaux (TV) sur la localisation de l'éventualité (E) dans le temps. En suivant la théorie de Reichenbach (Reichenbach 1947) nous supposons, en effet, qu'à chaque temps verbal correspond une combinaison des trois points temporels (E, R et S) sur l'axe du temps.[6] Il est possible de définir l'instruction temporelle des TV au moyen de ces trois points, dont voici quelques exemples : Le présent : E,R,S ; le passé composé : E-R,S; le plus-que-parfait : E-R-S; l'imparfait et le passé simple : E,R-S[7].

Cependant, il est bien connu que la prise en compte du seul paramètre temporel dans l'interprétation des phrases à temps fini, ne suffit pas à rendre compte de la différence entre le passé simple (PS) et l'imparfait (IMP) en français. Tout ce qu'on peut déduire du système reichenbachien est la même instruction temporelle (voir les exemples (5) et (6)).[8]

[6] S = le moment de la parole; E = le moment de l'événement ; R = le point référentiel, par rapport auquel se situe le moment de l'événement.

[7] Voir Stanojević et Ašić, 2008.

[8] Reichenbach, qui était conscient du problème, introduit dans la définition du sémantisme de l'imparfait français une indication sur la durée de E, par opposition à l'absence de durée dans le cas du passé simple. Non seulement cet enrichissement aspectuel de la définition de l'imparfait est *ad hoc* dans son système, mais il est aussi inopératif parce qu'il explique incorrectement la différence entre l'imparfait et le passé simple en termes d'opposition duratif-ponctuel (voir Borillo et al, 2004, Stanojević et Ašić, 2008).

(5) Paul *chanta*. (E,R-S)
(6) Paul *chantait*. (E,R-S)

Un autre problème lié à la définition de Reichenbach du PS et de l'IMP (E,R-S) est le fait que cette définition prédit incorrectement pour l'IMP que E est coupé du moment de la parole, ce qui n'est pas toujours le cas :

(7) Il y a 2 minutes (R) Marie *téléphonait* (E) dans sa chambre.

De (7) ne suit pas nécessairement E<S (quoiqu'impliqué par E,R-S). C'est plutôt une implicature, parce qu'annulable :

(8) Il y a 2 minutes (R) Marie *téléphonait* (E) dans sa chambre et elle est toujours pendue au téléphone. (S⊆E)

L'exemple (8) signale que l'action de téléphoner ne cesse pas d'être en cours au moment de la parole (d'où la relation S⊆E, qui est exclue, cependant, par la définition reichenbachienne de l'IMP (E,R-S).

Ce problème du traitement de l'IMP nous amène à introduire le paramètre aspectuel, motivé indépendamment pour des raisons syntaxiques.

3.2. Le paramètre aspectuel

Tout comme le paramètre temporel, le paramètre aspectuel est déductible de la dérivation syntaxique par la présence du trait d'aspect (voir (1')). L'instruction que ce trait donne à la composante sémantique de la grammaire dépend de sa valeur : s'il a valeur d'imperfectif, le temps verbal présente E comme étant en cours au moment/intervalle R. Si, par contre, il a valeur de perfectif, E est présenté comme terminé à R. Il s'agit de l'opposition classique entre l'aspect imperfectif et l'aspect perfectif, qui se réduit aux relations d'inclusion (non stricte) entre E i R : R⊆E pour l'aspect imperfectif et E⊆R pour l'aspect perfectif (Kamp et Rohrer, 1983). Les exemples suivants montrent qu'une des différences entre le PS et l'IMP se ramène à cette différence aspectuelle.

(9) A cinq heures (R) Paul *lisait* (E). (R⊆E)
(10) A cinq heures (R) le téléphone *sonna* (E). (E⊆R)

En (9), l'action de lire est présentée en cours au moment R (*à cinq heures*), alors qu'en (10) l'action de sonner est présentée comme terminée au même moment.

3.2.1 Une note sur le passé composé

Tout comme le PS, le passé composé (PC) bloque E dans le passé, ce qui veut dire que tout contact de E avec S est exclu:

(11) – As-tu des nouvelles de notre ami Paul ?
– Il *a été* malade. C'est tout ce que je sais. (⇒ Il n' est plus malade)

(12) – As-tu des nouvelles de notre ami Paul ?
– Il *était* malade. C'est tout ce que je sais. (⇒/⇒ Il n' est plus malade)

Une généralisation empirique s'impose: le résultatif, exprimé par le trait de parfait (voir la section 2), implique l'aspect perfectif. La condition e⊃⊂s sur la contiguïté et sur le non recouvrement entre l'événement et l'état qui en résulte, introduite dans le traitement des temps composés par Kamp et Reyle (Kamp et Reyle, 1993), rend compte de notre intuition sur la nature bornée (perfective) de E dans le cas des temps composés. En dépit donc de la dissociation de E et R (E-R,S pour le PC et E-R-S pour le plus-que-parfait), l'aspect perfectif peut être déduit de la nature spécifique de l'éventualité introduite par les temps composés. Par ailleurs, l'absence de l'implication dans l'exemple (12) se déduit de l'instruction aspectuelle de l'IMP (R⊆E). L'éventualité introduite par l'IMP n'est donc pas bloquée dans le passé.

3.2.2. S<E et l'imparfait

Comment définir la sémantique minimale de l'IMP, si on garde pour le PS la définition E,R-S qui, comme on l'a vu en analysant l'exemple (8), ne marche pas pour l'IMP. Les choses se compliquent au vu de l'exemple (13) :

(13) Qu'est-ce qu'elle a dit (e_1) qu'on *mangeait* (e_2) demain ?

Ici l'IMP situe e_2 postérieurement à S[9], ce qui est en désaccord avec la définition reichenbachienne (E-R,S). Si la projection de E dans le futur à partir d'un moment du passé est fonction du conditionnel en emploi temporel[10], on se demande ce qui légitime ici l'emploi de l'IMP. Signalons au passage que la condition préalable à ce type d'emploi est que R soit situé avant S. Si R n'est pas avant S, l'imparfait est exclu :

(14) *Qu'est-ce qu'elle dit qu'on *mangeait* demain ?

D'autre part, la condition aspectuelle de l'IMP en (13) n'est pas satisfaite, parce que e_1 (=R) n'est pas inclus dans e_2.

Etant donné que l'instruction aspectuelle de l'imparfait (R⊆E) n'implique rien sur la position de E par rapport à S (E pouvant être en cours à S, comme en (8)), rien n'exclut a priori la référence future de ce temps (c'est-à-dire S<E). Pour rendre compte de ce type d'emplois, il suffit de modifier l'instruction aspectuelle de l'IMP par une condition disjonctive sur la relation entre R et E :

[9] Rappelons que S désigne le moment de la parole.
[10] Voir Stanojević et Ašić, 2008.

(15) R⊆E ou R⊆s, où *s* est une *intention* pertinente pour l'accomplissement de l'éventualité introduite par l'imparfait.

L'imparfait de l'exemple (13) est acceptable en dépit de la dissociation temporelle entre e_2 (=E) et e_1 (=R), parce que l'intention de l'agent de e_1 de faire à manger constitue un intervalle temporel *s* qui inclut R (R⊆s). S'il était impossible d'inférer une intention *s* valable à R, menant à la réalisation de l'éventualité qu'introduit l'IMP, le conditionnel serait l'unique option (voir (16) et (17)) :

(16) ?? Qu'est-ce qu'elle a dit qu'on mangeait peut-être demain ?
(17) Qu'est-ce qu'elle a dit qu'on mangerait peut-être demain ?

Le sens de l'adverbe épistémique *peut-être* est en conflit avec l'intention supposée de l'agent du verbe *dire* dans (16). Comme, par ailleurs, l'adverbe *demain* bloque la relation R⊆E, l'unique possibilité de rendre la phrase correcte est d'utiliser le conditionnel, comme en (17).

Toujours est-il que R doit être situé dans le passé. Par conséquent, la condition minimale à satisfaire par l'IMP n'est pas E<S, mais plutôt R<S. Cette condition peut être considérée comme une instruction temporelle de tous les temps du passé sauf du passé composé.[11]

3.3 Le paramètre discursif

Il est bien connu que, pour un traitement des temps verbaux en contexte, les paramètres aspectuel et temporel ne suffisent pas. Sinon, comment expliquer notre intuition que dans l'exemple (18), à la différence de (19), le temps progresse avec l'introduction de e_2 ?

(18) Paul entra (e_1). Marie téléphona (e_2). (e_1<e_2)
(19) Paul entra (e_1). Marie téléphonait (e_2). (e_1⊆e_2)

Une manière d'en rendre compte, suggérée par Kamp et Rohrer (1983), est de postuler que le PS introduit un nouveau R, alors que l'IMP cherche son R dans le contexte précédent. Par paramètre discursif nous entendons ce type d'instructions des temps verbaux, non déductible du rapport entre E et R.

Cependant, le traitement discursif de l'IMP et du PS qu'ont proposé Kamp et Rohrer ne rend pas compte de l'ordre temporel inverse dans des contextes causaux comme (20) :

(20) Les passagers descendirent (e_1). En effet, la porte se débloqua (e_2) finalement. (e_2<e_1)

[11] Voir, pour une discussion Stanojević et Ašić, 2008, pp. 51–52.

Nous suivrons la piste proposée par plusieurs auteurs (Borillo et al., 2004, Molendijk et Vet, 1995), selon laquelle le point R doit être pragmatiquement redéfini afin de rendre compte, entre autres, de cas comme (20). Alors, au lieu de R, on parle d'*antécédent temporel* (AT). L'idée est que le PS ne peut exprimer que la postériorité par rapport à l'AT dont l'identification suppose des contraintes très sévères mettant en œuvre les relations rhétoriques au sens de Asher et Lascarides (Asher et Lascarides, 2003). En fait l'AT de l'éventualité e_n introduite par le PS peut être l'événement immédiatement précédent (e_{n-1}) seulement si la relation rhétorique entre les phrases contenant e_n et e_{n-1} n'est pas en conflit avec la relation temporelle exprimée par le PS. Dans l'exemple (20), c'est la relation d'explication entre les deux phrases qui induit l'ordre temporel inverse. Etant donné que le PS n'exprime que la postériorité par rapport à l'antécédent temporel, e_1 ne peut pas être l'AT pour e_2 dans l'exemple (20). Qui plus est, l'AT peut ne pas être exprimé, ce qui est bien le cas de cet exemple.

À la différence de cette approche, qui redéfinit pragmatiquement le point R comme AT, nous proposerons que l'antécédent temporel soit introduit comme entité indépendante de R. Le moment R sera réservé à la définition de l'instruction temporelle (qui, dans le cas des temps du passé, est, comme on l'a vu, R<S) et de l'instruction aspectuelle (voir la section 3.2). Les relations entre AT et E doivent être conformes aux relations rhétoriques, comme dans l'approche de Borillo (Borillo et al, 2004).

Trois cas sont à considérer :

(21a) AT<E
(21b) AT⊆E
(21c) E<AT

La relation en (21a) peut être considérée comme instruction discursive du PS, parce qu'elle rend compte de la progression temporelle dans des exemples comme (18), mais aussi de son absence dans (20) où l'AT n'est pas exprimé.[12]

La relation en (21b) représente l'instruction discursive de l'IMP selon laquelle l'AT est inclus dans E. Rappelons que le moment R est également inclus dans E dans le cas de l'imparfait (voir la section 3.2). Il s'ensuit donc que l'instruction discursive et l'instruction aspectuelle de l'IMP se confondent. Ainsi, de AT⊆E, R⊆E et du fait que l'inclusion d'une seule entité temporelle dans E suffit pour rendre une phrase à l'imparfait acceptable, on déduit que l'antécédent temporel et le point référentiel sont une seule et même entité (AT=R). Si ce raisonnement

[12] Le point R ne sert qu'à encoder l'instruction aspectuelle E⊆R et temporelle R<S du passé simple.

est correct, on rend facilement compte de l'absence de progression sur le plan temporel (comme dans (20)) et du caractère anaphorique de l'IMP.[13]

Pour ce qui est de la relation en (21c) (E<AT), il s'agit plutôt d'une inférence pragmatique, caractérisant l'ordre temporel inverse dans le cas des temps neutres quant à l'ordre temporel. Ainsi s'explique le fait que dans les exemples (22) et (23) l'AT pour le passé composé (PC) et le plus-que-parfait (PLQP) est l'éventualité qui précède immédiatement celle introduite par le PC et le PLQP.

(22) Jean est tombé (AT). Paul l'a poussé (E). (La relation d'explication entre E et AT est pragmatiquement inférée).
(23) Jean était tombé (AT). Paul l'avait poussé (E).

L'impossibilité d'avoir le PS dans le même contexte (voir (24)), s'explique par le fait que l'instruction stricte du PS (AT<E) bloque ici l'unique interprétation pragmatiquement plausible ($e_{n-1} < e_n$), induite par la relation rhétorique d'explication.

(24) ??Jean tomba (e_{n-1}). Paul le poussa (e_n).

3.3.1. Un exemple d'identification du AT: le passé simple

Soient e_n, l'éventualité introduite par le passé simple, et e_{n-1}, l'éventualité immédiatement précédant e_n, dans un discours D constitué des phrases P_{n-1} et P_n ($n \geq 2$). Alors, l'AT pour le PS est défini comme en (25) :

(25) L'AT pour e_n est e_{n-1}, si la phrase P_{n-1} de D qui introduit e_{n-1} établit avec la phrase P_n qui introduit e_n une relation rhétorique qui ne contredit pas la relation $e_{n-1} < e_n$.

Ni la relation d'explication (voir (24)) ni la relation de méronomie (voir (26)), ne satisfont pas à la condition (25) pour l'identification de l'AT. Par contre, s'il est possible d'inférer la relation de narration entre deux phrases, l'emploi du PS s'impose (voir (27–29)).

(26) Paul joua un match formidable (≠AT). Il marqua le premier but (E).
(27) Paul entra dans le bureau (AT). Ses collègues le saluèrent (E).
(28) Le général attaqua l'ennemi (AT) qui se retira.
(29) Pierre poussa Paul (AT), qui tomba (E).

[13] Un énoncé comme *Je téléphonais*, dans lequel la relation R/AT⊆E n'est pas exprimée, provoque normalement des réactions comme *Quand/A quelle heure,* etc.

4. Le traitement des temps du parfait

Comme on l'a vu à la section 3.2.1, le trait de parfait est interprété comme introduisant un événement *e* suivi d'un état *s* (e⊃⊂s), le symbole ⊃⊂ exprimant la contiguïté et le non recouvrement entre l'événement et l'état qui en résulte. Ce type d'éventualité implique l'aspect perfectif des temps composés, alors que la position de R dépend du temps traité (pour le PC: R=S, pour le PLQP: R<S). Ici, deux cas sont à considérer :

a) e⊃⊂s<R (l'effet de sens antériorité, voir (30) et (31))
b) R⊆s (l'effet de sens résultatif, voir (32) et (33))

(30) Je suis sorti hier avec Marie (e⊃⊂s). (e⊃⊂s<R, où s = ne pas être à la maison)
(31) Il m'a dit (R) alors qu'il était parti (e⊃⊂s) avant les autres. (e⊃⊂s<R où s = il était absent)
(32) J'ai bien mangé (e⊃⊂s). (R=S, R⊆s où s = je n'ai pas faim)
(33) Paul m'a invité à dîner (R) mais j'avais déjà mangé (e⊃⊂s). (R⊆s où s = je n'avais pas faim)

Pour ce qui est de l'instruction discursive du PC et du PLQP, ces deux temps étant neutres vis-à-vis de l'ordre temporel, ils acceptent sans problème toutes les relations temporelles présentées en (21a-c) en fonction de la relation rhétorique qu'on peut inférer dans une suite discursive donnée[14].

5. Conclusion

Nous sommes parti de l'hypothèse qu'un traitement optimal de l'information encodée par les temps verbaux en français (et probablement dans d'autres langues), requiert la prise en compte des paramètres temporel, aspectuel et discursif. Ces trois paramètres se manifestent chacun comme une relation entre les moments S, E, R et AT. La description du sens des formes verbales fléchies devrait donc comprendre les relations : 1) entre S et R (instruction temporelle), 2) entre E et R (instruction aspectuelle) et 3) entre E et AT (instruction discursive). L'introduction de l'antécédent temporel rend compte de l'ordre temporel d'une suite d'éventualités et en même temps décharge le point référentiel de la fonction discursive qui lui a été attribuée dans les traitements précédents des temps verbaux.

Le traitement des formes verbales composées exige l'interprétation adéquate du trait de parfait, motivé par la présence des auxiliaires de parfait dans la représentation syntaxique. En postulant, à la manière de Kamp et Reyle, que ce trait donne une instruction sur l'introduction d'un type particulier d'éventualité, l'aspect perfectif des temps composés s'en déduit automatiquement, alors que l'effet résultatif dépend de la relation entre R et l'état résultatif.

[14] Voir de Swart, 2007, pour un traitement discursif du passé composé et Stanojević et Ašić, 2008, pour un traitement du plus-que-parfait.

Finalement, comme les relations entre les moments temporels pertinents se définissent en termes de relations algébriques binaires, notre approche fournit des éléments d'analyse susceptibles d'être modélisés dans n'importe quel cadre sémantique formel, en vue de vérifier l'adéquation descriptive de ce modèle.

BIBLIOGRAPHIE

D. Adger, (2003), *Core Syntax : A Minimalist Approach*, Oxford University Press.

N. Asher and A. Lascarides (2003), *Logics of Conversation*, Cambridge University Press, 2003.

M. Bennett and B. Partee (1972), « Toward the Logic of Tense and Aspect in English ». Reprinted in Partee, Barbara H. 2004. *Compositionality in Formal Semantics: Selected Papers by Barbara H. Partee*. Oxford: Blackwell Publishing, 59–109.

A. Borillo et al. (2004), «Tense and Aspect», in : *Handbook of French Semantics*, Corblin F. & de Swart H. (eds), CSLI Publications.

N. Chomsky (1995), *The minimalist program*, Cambridge : MIT Press.

D. Davidson (1967), « The logical form of action sentences ». In *The Logic of Decision and Action*, ed. Nicholas Rescher, 81–95. Pittsburgh : Pittsburgh University Press.

H. Kamp & U. Reyle (1993), *From Discourse to Logic*, Dordrecht, Kluwer.

H. Kamp & C. Rohrer, (1983), « Tense in texts » in: R. Baurle, C. Schwarze i A. von Stechow (eds), *Meaning, use and interpretation of language*, Berlin, de Gruyter, pp. 250–269.

A. Molendijk & C. Vet C (1995), « Interprétation, référence et cohésion », In : Co Vet éd. Sémiotiques: *Théories sémantiques et modélisation*, Paris, Didier Erudition, 63–68.

H. Swart de (2003), « Coercion in a cross-linguistic theory of aspect », in : Elaine Francis and Laura Michaelis (eds.). *Linguistic mismatch: scope and theory*, Stanford, CSLI publications, 231–258.

H. Swart de (2007), « A cross-linguistic discourse analysis of the perfect », *Journal of Pragmatics* (sous presse).

H. Reichenbach (1947), *Elements of Symbolic Logic*, New York, The Free Press.

V. Stanojević et T. Ašić (2008)*, Semantika i pragmatika glagolskih vremena u francuskom jeziku,* Filološko-umetnički fakultet u Kragujevcu.

Z. Vendler (1967), *Linguistics in Philosophy*, Ithaca : Cornell University Press, 97–121.

Веран Станојевић

У ПРИЛОГ ЈЕДНОМ МОДЕЛУ ОПИСА ФРАНЦУСКИХ ГЛАГОЛСКИХ ВРЕМЕНА КОЈИ ИНТЕГРИШЕ ТРИ ПАРАМЕТРА
(Резиме)

Циљ овог рада је да се идентификују фактори неопходни за семантички третман глаголских времена у француском језику. Испоставља се да су за опис прошлих времена релевантне три релације, а то су: 1) релација између момента говора и референцијалне тачке, која дефинише темпоралну инструкцију глаголских времена, 2) релација између момента догађања и референцијалне тачке која представља аспектуалну инструкцију глаголских времена и 3) релација између момента догађања и темпоралног антецеденса којом се дефинише дискурзивна инструкција. Третман сложених времена подразумева увођење онтолошки специфичног типа евентуалности који објашњава за њих карактеристичан значењски ефекат резултативности. Овај ефекат је релевантан уколико је резултативно стање на снази у моменту који функционише као референцијална тачка.

Кључне речи: семантика, глаголска времена, аспекат, темпорални антецеденс.

BIBLID: 0015-1807, 36 (2009), 2 (pp. 211–221)
UDC 811.133.1'367.633

Tijana Ašić
Université de Kragujevac

EST-IL POSSIBLE D'AVOIR DES DÉFINITIONS MINIMALES DES PRÉPOSITIONS SPATIALES ET TEMPORELLES EN FRANÇAIS ?

Dans cet article nous essayons de formuler des définitions minimales de quelques prépositions spatiales et temporelles en français, basées sur l'ontologie spatiale de Casati et Varzi (1999), enrichie par la notion d'orientation. Nous montrons des avantages d'une telle approche mais aussi des problèmes pratiques qu'on rencontre si on choisit le principe méthodologique proposé par Grice (1978).

1. Introduction

Cet article se propose d'explorer une nouvelle approche pour le traitement sémantique des prépositions dites spatiales, spatio-temporelles et temporelles en langue naturelle. Plus précisément nous essayerons de montrer les avantages d'une sémantique minimale des prépositions en français, toute en préservant une couverture empirique considérable. Naturellement, une telle approche doit être conforme au Principe du Rasoir d'Occam (Grice, 1978) et, de plus, elle doit être testable par une confrontation à des données nouvelles soumises aux intuitions des locuteurs natifs, ces derniers étant les meilleurs juges de la valeur d'analyses des données linguistiques. Car, comme le fait remarquer Karl Popper, une hypothèse non testable et non falsifiable, même si elle n'est pas forcément fausse, ne peut pas être considérée comme scientifique. L'idée que nous allons développer dans ce travail est qu'une définition minimale d'une préposition, tout en étant simple, doit rendre compte de quasiment toutes les variétés d'usages standard et non-standard de cette préposition. Il convient ici d'expliquer ce que nous entendons par usages non-standard : ce sont les usages temporels des prépositions spatiales et les usages spatiaux des prépositions temporelles[1].

Nous commencerons par une revue succincte des analyses sémantiques non minimales des prépositions qui donnent lieu à des définitions riches et multiples. Ensuite nous proposerons une approche qui s'appuie sur une ontologie spatiale bien structurée. Cette ontologie nous fournira des primitives qui seront à la base

[1] Voir Ašić, 2008.

de nos définitions des prépositions. Finalement, nous indiquerons des problèmes que l'on rencontre lorsque l'on veut, d'une façon formelle et exhaustive, présenter et analyser le système des prépositions spatio-temporelles.

2. Pour les définitions minimales des prépositions

2.1 Les définitions non-minimales des prépositions – l'approche de Vandeloise

Commençons par une rapide présentation d'une approche différente de la nôtre. Il s'agit du travail de Vandeloise (1986) sur les prépositions. L'idée que défend ce linguiste est que dans les définitions des prépositions on doit partir du critère fonctionnaliste (utilitaire), reflétant les connaissances extralinguistiques sur le monde qui nous entoure. Dans son étude il insiste sur la multitude des usages de chaque préposition qu'il divise en *usages normatifs, usages dérivés et usages déviants*.

La description d'une préposition part de son impulsion (selon l'auteur, « le signifié originel simple » qui est développé en accord avec notre représentation mentale du monde), et on obtient ensuite, à travers le pont pragmatique, des règles d'usages. Plus précisément, le linguiste part des caractéristiques préthéoriques d'une préposition dont il choisit celles qui sont déterminantes, c'est-à-dire nécessaires pour motiver ou exclure au moins un type d'emploi de cette préposition. Ces caractéristiques déterminantes, que Vandeloise appelle *les traits* (par exemple : l'accès physique et l'accès à la perception, les directions déterminées par la symétrie du corps humain) se combinent entre elles pour former une série de combinaisons[2], à savoir les règles d'usages, qui décrivent chacune un emploi particulier de la préposition qu'on traite.

Soulignons que Vandeloise stipule qu'il existe, entre les différents usages de chaque préposition, une ressemblance de famille[3], représentée par différentes combinaisons des traits déterminatifs (primitifs conceptuels) qui caractérisent la préposition en question. Cela signifie que deux usages d'une préposition ne partagent pas forcément les mêmes traits, mais tout trait doit être présent dans le sémantisme d'au moins deux prépositions.

En somme, Vandeloise propose une analyse sémantique multiple pour les prépositions spatiales. Nous voudrions proposer ici une approche alternative.

2.2 Les définitions minimales de préposition

Les définitions minimales des prépositions obéissent au Principe du Rasoir d'Occam modifié, proposé par Grice en 1978. Il s'agit d'un principe philosophi-

[2] L'hypothèse de Vandeloise est que les combinaisons sont contrôlées par des concepts prélinguistiques, à savoir cognitifs

[3] Il s'agi d'une notion sémantique inventée par Wittgenstein (1953), qui se définit ainsi : la ressemblance de famille est une notion qui décrit ce qui rapproche les éléments d'une même catégorie.

que assez rigoureux qui enjoint aux sémanticiens de ne pas multiplier les sens d'une expression linguistique. Au lieu d'avoir une panoplie de sens différents et vaguement connectés on devrait proposer un seul sens valable pour tous les usages d'une préposition, si dissemblables qu'ils puissent paraître. Néanmoins, tout en obéissant au principe de parcimonie, on doit formellement montrer quelle est la différence entre les prépositions qui ont des contenus sémantiques très proches et se trouvent dans la distribution complémentaire. On peut donc bel et bien constater que la construction des sémantismes minimaux pour les prépositions n'est pas une entreprise simple et aisée. On se trouve, disons-le métaphoriquement, entre deux forces opposées connues dans la théorie de l'Optimalité[4] (¨Prince et Smolensky, 1993) comme la force de *marquage* et la force de *fidélité*. La première, dénote la tendance du langage à avoir des structures non-marquées, alors que la deuxième désigne le besoin opposé, celui de créer des contrastes lexicaux. La notion de la fidélité doit être comprise comme la fidélité aux constantes lexicales. L'importance de la force de la fidélité est claire : afin d'exprimer une multitude de sens, le langage a besoin de contrastes linguistiquement explicites. Nous allons essayer d'appliquer des éléments de cette théorie à l'analyse des prépositions spatiales, temporelles et spatio-temporelles en français. *Mutatis mutandis,* on est effectivement à la recherche des définition optimales, ce qui veut dire qu'on cherche des définitions suffisamment larges et générales : qui puissent expliquer les variétés d'usage des prépositions mais en même temps suffisamment précises pour rendre compte des différences entre les prépositions similaires.

Encore une chose doit être soulignée : visiblement on opte ici pour une approche basée sur la sous-détermination sémantique ; il s'ensuit alors qu'un bon nombre d'effets interprétatifs des prépositions doivent être expliqués grâce au traitement pragmatique. Autrement dit, il faut montrer que l'interprétation définitive d'une préposition dans un énoncé est obtenue lorsque l'instruction qu'elle encode est enrichie par des information contextuelles[5].

3. Les problèmes théoriques liés à la division classique des prépositions analysées

Dans les grammaires de la langues française on distingue habiuellement les préposition spatiales, désignant exclusivement des relations entre entités

[4] La Théorie de l'Optimalité est une théorie générative de nouvelle génération, qui cherche à établir une Grammaire Universelle, valable pour toutes les langues humaines. La Grammaire Universelle est définie comme l'ensemble des contraintes universelles et l'alphabet de base des catégories linguistiques représentationnelles.

[5] Voir Ašić, 2008. Le contexte, dans son sens pragmatique, est l'ensemble des propositions que le destinataire considère comme vraies ou probablement vraies et qui, conjointement à la forme logique de l'énoncé, constituent les prémisses utilisées dans le processus inférentiel de l'interprétation. Elles proviennent de sources différentes : l'interprétation des énoncés précédents (les informations qui se trouvent dans la mémoire à moyen terme), la situation de communication (il s'agit des données perceptives tirées de celle-ci) et le savoir encyclopédique auquel on a accès à travers les concepts.

spatiales, les prépositions temporelles, qui désignent exclusivement des relations entre entités temporelles et les prépositions spatio-temporelles, qui désignent des relations entre les deux types d'entités. Nous présentons cette classification dans le tableau ci-dessous :

Prépositions spatiales	Prépositions spatio-temporelles	Prépositions temporelles
sous	*depuis*	***au moment de***
au-dessus de	*dès*	***lors de***
au-dessous de	*jusqu'à*	***pendant***
sur	*à partir de*	***durant***
devant	*avant*	
derrière	*après*	
en face de	***dans***	
dans le dos de	***entre***	
à gauche de	***vers***	
à droite de	***aux alentours de***	
	aux environs de	
	à travers	
	près de	
	loin de	
	proche de	

Cette classification soulève plusieurs question théoriques dont nous ne mentionnerons que les plus importantes : 1) peut-on définir les trois types de prépositions en se servant des mêmes notions ? 2) comment expliquer l'existence des prépositions exclusivement spatiales ou temporelles, si les prépositions spatio-temporelles existent aussi ?

Pour pouvoir répondre à la première question il faut introduire l'hypothèse du localisme linguistique, selon laquelle les expressions spatiales sont sémantiquement et grammaticalement fondamentales. En d'autres termes, les expressions non-spatiales sont dérivées des mots servant à décrire l'espace et les relations entre objets dans l'espace (Lyons, 1977, 718). L'hypothèse du localisme linguistique n'est que la conséquence d'une autre hypothèse cognitive, l'hypothèse des relations thématiques (Jackendoff, 1985), qui postule que les notions abstraites sont conçues selon des figures qui, originellement, servaient à concevoir l'espace**.** Il s'ensuit que les relations temporelles sont, dans notre esprit, représentés par les concepts spatiaux et que l'on peut bel et bien définir en utilisant ce type de concepts.

Un autre problème apparaît maintenant : s'il est vrai qu'ontologiquement et conceptuellement il n'y pas de différence entre les relations spatiales et temporelles, pourquoi toutes les prépositions spatiales ne peuvent-t-elles pas être employées pour désigner des relations entre entités temporelles et *vice versa ?* L'existence de prépositions exclusivement spatiales (*au fonds de, le long* de etc.) s'explique facilement par la réduction du nombre de dimensions lorsque l'on passe

de l'espace (physique) tridimensionnel au temps unidimensionnel. Autrement dit, le sémantisme de ces prépositions repose sur une ontologie spatiale trop complexe pour exprimer des relations temporelles.

Le problème qui subsiste, cependant, est celui des prépositions à usages exclusivement temporels (par exemple : *lors de*, *au moment de*, *durant* et *pendant*). Toutes ces prépositions indiquent la coïncidence temporelle qui peut être comprise comme une notion issue de l'ontologie spatiale.

Comment, dès lors, expliquer l'usage exclusivement temporel de ces prépositions ? Il nous semble qu'il est dû, non pas à leur sémantisme temporel, mais au fait que la relation qu'indiquent ces prépositions n'est tout simplement pas possible pour les entités spatiales : en effet, deux objets ne peuvent être localisés dans la même région spatiale (au même moment), alors que deux éventualités peuvent être localisées à la même région temporelle. Ainsi, l'existence de prépositions exclusivement spatiales s'explique par le fait que ces prépositions décrivent des relations qui existent dans les dimensions purement spatiales alors que l'existence de prépositions exclusivement temporelles s'explique par le fait que la relation qu'elles décrivent, bien qu'exprimée en termes spatiaux, n'est possible que pour les entités temporelles.

Nous pensons que jusqu'à présent nous avons fourni suffisamment d'arguments pour défendre l'idée qu'une ontologie spatiale adéquate peut nous fournir des primitives nécessaires non seulement pour les définitions des prépositions spatiales mais aussi des prépositions spatio-temporelles et temporelles.

4. L'ontologie spatiale nécessaire pour définir les prépositions

4.1 La théorie de Casati & Varzi

Dans leurs ouvrages Casati et Varzi (1995, 1999) affirment qu'indépendamment de la nature métaphysique de l'espace, la cognition spatiale n'est pas absolue, mais relative aux objets qui occupent l'espace. L'ontologie spatiale de Casati et Varzi s'intéresse donc aux objets spatiaux, à l'échelle humaine. Elle est composée de quatre théories, dont chacune traite d'une partie du problème, et dont les relations sont explicitées : une théorie des relations entre la partie et le tout (*méréologie*) ; une théorie de la connexion (*topologie*) ; une théorie dispositionnelle des trous[6] (*morphologie*) ; et une théorie des relations de différents objets dans l'espace (*localisation*). Chacune de ces sous-théories offre des prédicats (tels que la connection externe, le contact, la partie interne, la localisation totale), nécessaires pour formuler les définitions des prépositions.

En voici un exemple d'un prédicat issu de cette ontologie :

[6] On remarquera ici que Casati et Varzi tiennent les trous pour des entités ontologiquement dépendantes des objets qui les accueillent, mais qui ne se réduisent pas pour autant à des parties de ces objets.

$Oxy =_{df} \exists z\ (Pzx \wedge Pzy)$ (Recouvrement)
(x recouvre y est égal par définition à il existe z tel que z est une partie de x et z est une partie de y)

Cependant les prédicats issus de l'ontologie de Casati et Varzi ne suffisent pas pour décrire les relation désignées par les prépositions projectives. Donc, cette ontologie doit être enrichie par la notion d'orientation issue de l'existence des trois différents cadres de références.

4.2 Les cadres de références

Les cadres de références sont les représentations géométriques qui supportent la cognition spatiale. Ils servent à établir les coordonnées de l'objet référentiel (le site), à partir desquelles on situe l'objet focal (la cible). Des chercheurs proposent un nombre variable de représentations géométriques utilisées dans la perception et cognition spatiales. Nous présenterons ici l'approche de Levinson (Levinson, 2003) qui introduit trois cadres de références. Ce sont le cadre de référence intrinsèque, le cadre de référence relatif et le cadre de référence absolu. Le premier cadre de référence est basé sur les parties inhérentes à l'objet (il s'agit des objets qui ont naturellement une partie frontale et une partie arrière) ; le deuxième cadre se base sur les axes corporels de l'observateur, qui peuvent être différents de ceux du locuteur et le troisième, basé sur des points de référence abstraits et prédéfinis (un peu comme les notions du Nord ou du Sud). Dans ce dernier cadre de référence, on trouve des expressions comme *le couteau du nord* ou *ton genou occidental.*

Dans la majorité des langues et des cultures, on utilise le cadre de référence relatif et le cadre de référence intrinsèque. Toutefois il existe un nombre non négligeable de communautés linguistiques (telles que les locuteurs du tzeltal[7] ou guugu yimithirr[8]) qui utilisent de manière extensive les systèmes absolus.

Il convient d'être plus précis sur ce point : le cadre de référence absolu et le cadre de référence intrinsèque peuvent exister sans les autres. Cependant, le cadre de référence relatif impose l'existence du cadre de référence intrinsèque.

5. Vers les définitions des prépositions

5.1 L'approche de Vandeloise

Avant de proposer notre définition d'une préposition topologique nous présenterons les règles d'usage avec lesquelles Vandeloise décrit cette préposition dans son ouvrage. Il s'agit de la préposition *sur* :

SUR : *a est sur b si sa cible est le deuxième élément de la relation porteur / porté et son site le premier élément de cette relation.*

[7] Une langue maya parlée au Mexique.
[8] Une langue parlée par un peuple de Hopevale, North Queensland, en Australie.

La notion qui détermine cette préposition dans la perspective de Vandeloise est la relation physique *porteur-porté.* Notons que cette relation comprend les notions de contact et d'opposition à la pesanteur. Vandeloise défend son analyse en comparant la préposition *sur* et deux autres prépositions qui impliquent le contact, à savoir *à* et *contre*. Selon lui, ce qui distingue *sur* de *à* et *contre*, c'est (et ce ne peut être que) la relation porteur/porté, à laquelle il attribue trois dimensions : *active* (le site est ce qui contrarie la chute de la cible), *intermédiaire* (le site est un des facteurs, mais pas le seul, qui contrarient la chute de la cible), et *passive* (le site ne joue aucun rôle dans le fait que la cible ne tombe pas).

Cependant dans son travail Vandeloise ne mentionne pas des cas où entre le site et la cible la relation porteur-porté n'existe cas. Voici un exemple :

1) Une averse de petits cailloux s'abattit sur la fenêtre.

Faut-il pour ce type d'emploi de la préposition *sur* formuler de nouvelles règles d'usage ? Ou bien peut-on concevoir un sémantisme qui engloberait absolument tous les usages de cette préposition spatiale (et même ses usages temporels[9]) ?

5.2 Notre solution : les prépositions *sur, contre, à*

Il y a une autre relation qui nous semble présente dans tous les usages de *sur :* c'est la relation topologique de contact. La définition de cette préposition doit donc se baser sur cette relation. Cependant, il semble que deux autres prépositions spatiales exploitent la même relation : *à* et *contre*. Soulignons qu'il ne s'agit pas de synonymes car ces deux prépositions ne peuvent pas toujours être substituées l'une à l'autre ni non plus) à *sur* :

2) Le monde est plat et posé **sur/*contre/*à** le dos d'une tortue géante
3) Ils sont à /*sur/*contre l école.
4) Le balai est appuyé contre/?sur/ ?à le mur.

Pour rendre compte des différences (parfois assez subtiles) entre ces trois prépositions leur définition doit donc être suffisamment spécialisée. Ceci dit, on a besoin de trois relations différentes basées sur la notion du contact qui rendent compte de différents types de contact entre entités spatiales. Ce sont la connexion externe; le contact faible et le contact extrêmement faible. Comme le montrent les définitions ci-dessous, la différence Ne se réduit à la force du contact entre les deux entités :

Connection externe :
$EC xy =_{df} Cxy \wedge \neg Oxy$

[9] Par exemple : *Elle était si surprise que,* ***sur*** *le moment, elle oublia de parler correctement.*

(x est connecté de façon externe à y est égal par définition à x est connecté à y et x ne recouvre pas y)

Contact faible :
WC*xy* =df ¬C*xy* ∧ C*x*(c(n*y*))
(x est faiblement en contact avec y, est égal par définition à x n'est pas connecté à y, et x est connecté à la clôture du voisinage de y)

Contact extrêmement faible :
EWC*xy* =df ¬C*xy* ∧ EC*x*(c(n*y*))
(x est extrêmement faiblement en contact avec y est égal par définition à x n'est pas connecté à y et x est connecté de façon externe à la clôture du voisinage de y)

On peut maintenant proposer les définitions pour ces trois prépositions :

Définition de *sur* : *x*sur*y* =df EC*xy*
(x est sur y est égal par définition à x est connecté de façon externe avec y)

Définition de contre : xcontrey =df WCxy
(x est contre y est égal par définition à x est en contact faible avec y)

Définition de à : xày =df EWCxy
(x est à y est égal par définition à x est en contact extrêmement faible avec y)

Il convient ici de souligner que nos définitions sont: en accord avec l'approche de Grice (1978), selon laquelle le choix de la préposition dénotant le contact plus faible implique que la préposition dénotant le contact plus fort serait inappropriée dans la phrase.

5.3 Les prépositions *devant, derrière, avant, après*

Pour définir les prépositions *devant* et *derrière* on a besoin de la notion de région frontale positive/négative, déterminée soit par le cadre de référence intrinsèque, soit par le cadre de référence relatif[10] . En voici la définition de cette notion ainsi que les définitions de ces deux prépositions spatiales projectives :

Définition de la région frontale positive/négative à un objet : rfp*y* =$_{df}$ ι*w* (P*w*(n*y*) ∧ ¬P*yw* ∧ R*w* ∧ Clw ∧ fp*w*(r*y*))
(La région frontale positive à y est égale par définition à il existe un et un seul w tel que w est une partie du voisinage de y et y n'est pas une partie de w et w est une région et w est fermé et w est frontalement positif/négatif relativement à la région de y)

Définition de *devant* : *x*devant*y* =$_{df}$ ∃*w* (P*w*(rfp*y*) ∧ RL*xw*)

[10] La détermination du type de cadre de référence employé se fait par le raisonnement pragmatique (inférentiel).

(x est devant y est égal par définition à il existe w tel que w est une partie de la région frontale positive à y et x est exactement co-localisé à w)
Définition de *derrière* : *x*derrière*y* $=_{df}$ ∃*w* (P*w*(rfn*y*) ∧ RL*xw*)
(x est derrière y est égal par définition à il existe w tel que w est une partie de la région frontale négative à y et x est exactement co-localisé à w)

Rappelons ici que Vandeloise dans son livre indique qu'un des traits de la préposition *derrière* est l'occlusion de la perception. De nouveau, nous pensons que *devant* et *derrière* s'accompagnent dans un bon nombre de leurs emplois d'implicatures (conversationnelles en l'occurrence) sur le caractère directement perceptible (pour *devant*) et au moins partiellement impossible à percevoir (pour *derrière*) de la cible. Nous n'en faisons donc pas un aspect central du sémantisme de l'une ou de l'autre de ces deux prépositions.

Deux locutions prépositionnelles sont très proches de *devant* et *derrière* : il s'agit de *en face de* et *dans le dos de*. Leur différence avec, respectivement, *devant* et *derrière* tient au cadre de référence qui, dans leur cas, ne peut être que le cadre de référence intrinsèque. Par conséquent, on ne peut pas les employer lorsque le site n'a pas d'orientation intrinsèque :

5) *Le tapis est en face du ballon.

On notera cependant une spécificité de *en face de* lorsque la cible et le site sont humains : dans ce cas précis, le site et la cible se font face (leurs parties frontales positives sont face à face).

5.4 *Avant* et *après*

Etant donné la proximité cognitive du temps et de l'espace, il n'est pas étonnant que les définitions des prépositions *avant* et *après* ressemblent aux définitions de *devant* et *derrière*. La seule différence concerne la nature ontologique de la région ; dans les cas de *avant* et *après* la notion de la région frontale positive/négative est remplacée par la notion de la région antérieure/postérieure :

Définition d'*avant* :
*x*avant*y* =df ∃*w* (P*w*(ra*y*) ∧ RL*xw*)
(x avant y est égal par définition à il existe w tel que w est une partie de la région antérieure à y et x est exactement localisé à w)

Définition de *après* :
*x*après*y* =df ∃*w* (P*w*(rp*y*) ∧ RL*xw*)
(x après y est égal par définition à il existe w tel que w est une partie de la région postérieure à y et x est exactement localisé à w)

On ne peut pas conclure cette section sans invoquer une question théorique assez captivante qui concerne la relation conceptuelle entre la région frontale

positive/négative et la région antérieure/postérieure. Notons que cette question touche également au problème des cadres de référence, à la nature des primitives conceptuelles spatio-temporelles et à la relation mathématique de l'ordre strict.

6. Conclusion

Nous avons essayé de montrer qu'il est possible, sur la base d'une bonne ontologie spatiale basée sur des prédicats méréotopologiques et la notion d'orientation, de donner pour toute préposition son unique sémantisme de base qui est présent dans tous ses usages, mais qui distingue une préposition donnée des prépositions similaires.

Il est à souligner que nous n'avons pas complètement abandonné les notions fonctionnalistes (liées à notre perception visuelle et à notre utilisation des objets artefacts) qui d'après Vandeloise font partie des définitions des prépositions spatiales. Loin de considérer la cognition humaine comme un processus purement mathématique, nous stipulons que ces notions jouent un rôle important dans l'interprétation des prépositions, mais uniquement au niveau pragmatique.

BIBLIOGRAPHIE

T. Ašić (2008), *Espace, temps, prépositions ;* Genève ; Droz.

R. Casati & A. Varzi (1995), *Holes and other superficialities*, Cambridge, MA, The MIT Press.

R. Casati & A. Varzi (1999), *Parts and places. The structure of spatial representation*, Cambridge, MA, The MIT Press.

H. P. Grice (1978), "Further notes on Logic and Conversation", in Cole P. & Morgan J.L. (eds), *Syntax and Semantics 9 : Pragmatics*, New York, Academic Press, 113–127.

R. Jackendoff R. (1992), *Languages of the mind. Essays on mental representation*, Cambridge, MA, The MIT Press.

S. Levinson (2003), *Space in language and cognition. Explorations in cognitive diversity*, Cambridge, Cambridge University Press.

J. Lyons (1977), *Semantics*, Cambridge, Cambridge University Press.

A. S. Prince & Smolensky, (1993), *Optimality Theory. Constraint Interaction in Generative Grammar,* Cambridge (Mass.), The MIT Press.

C. Vandeloise(1986), *L'espace en français*, Paris, Le Seuil.

Тијана Ашић

ДА ЛИ СУ МОГУЋЕ МИНИМАЛИСТИЧКЕ ДЕФИНИЦИЈЕ ПРОСТОРНИХ И ВРЕМЕНСКИХ ПРЕДЛОГА У ФРАНЦУСКОМ ?
(Резиме)

У овоме смо раду, користећи се предикатима проистеклим из спацијалне онтологије Касатија и Варција (Casati & Varzi, 1999), као и геометријским појмом оријентације, покушали да на минималистички начин дефинишемо неке просторне и временске предлоге у француском језику. Трагајући за оптималним дефиницијама, указали смо на проблеме који се јављају приликом формализовања значења предлога и других процедуралних речи: дефиниција мора истовремено бити довољно уопштена да би могла да обухвати сва значења и употребе једног предлога, али и довољно прецизна како би могла да га разграничи од значењски блиских предлога. Теза коју бранимо у овом раду је да се дефиниције просторних и временских предлога заснивају на концептуално врло простим мереотополошким параметрима, а да се различити значењски ефекти једног предлога у различитим контекстима могу објаснити прагматичким импликатурама.

Кључне речи: предлози, семантика, простор, време, мереотопологија.

BIBLID: 0015-1807, 36 (2009), 2 (pp. 223–235)
UDC 378.147::811.133.1

Tatjana Samardžija-Grek
Université de Belgrade

ENSEIGNEMENT DU FRANÇAIS ET THÉORIE DU PROTOTYPE

La réalité du corpus du français confirme le bien-fondé des principes de la théorie du prototype ; il est temps d'enseigner cette langue telle qu'elle est en réalité et non pas selon une taxonomie idéalisée. Le cas d'intersection des domaines catégoriels de l'indicatif et du subjonctif prouve l'opposition prototype – périphérie : malgré l'existence des contextes prototypiques pour l'indicatif et pour le subjonctif, il est des contextes-phrases où le concours de certains paramètres invite, dans la subordonnée, l'un et l'autre mode.

1. Definition du problème et objectifs

1.1. Définitions préalables

Depuis les premiers travaux de la psychologue Eleanor Rosch[1] (avec ses collaborateurs) dans les années 1970, puis grâce aux importants travaux de George Lakoff[2], la théorie (et la sémantique) du prototype n'a cessé de prouver sa véracité et sa capacité d'application à la catégorisation, non seulement dans le vaste domaine de la linguistique théorique, mais aussi dans d'autres sciences et disciplines[3].

[1] E. H. Rosch, C. B. Mervis, W. D. Gray, D. M. Johnson, et P. Boyes-Bream (1976), « Basic objects in natural categories », *Cognitive Psychology* 8: 382–439 ; Rosch, E. H. (1973), « Natural categories », *Cognitive Psychology* 4 : 328–50 ; Rosch, R. H. (1975) « Cognitive reference points », *Cognitive Psychology* 7 : 532–47.

[2] George Lakoff (1987) – *Women, Fire and Dangerous Things. What Categories Reveal about the Mind,* Chicago and London, The University of Chicago Press (632 p.).

[3] Écologie, Psychologie: Liane M. Gabora, Elenor Rosch and Diederik Aerts (2008) – « *Toward an Ecological Theory of Concepts », Ecological Psychology, 20*(1), 84–116. Biologie, Médecine : Michel Cabanac, et Mauricio Russek (1982). – *Régulation et contrôle en biologie*, Québec, Presses de l'Université Laval (242 pages) Robotique : Kobele, M. Gregory ; Jason Riglle ; Richard Brooksly ; David Friedlanderz ; Charles, Taylor ; Edward Stable (2004) – « Induction of Prototypes in a Robotic Setting using Local Search MDL » In : Proceedings of the TheNinth International Symposium on Artificial Life and Robotics (AROB)A theory of mathematical objects as a prototype of set theory Mathématique: Katuzi, Ono (1962). – « A theory of mathematical objects as a prototype of set theory », *Nagoya Mathematical Journal*. Volume 20 (1962), 105–168.

La théorie (ou sémantique) du prototype, depuis les travaux de E. Rosch, et avec toutes les variations de la version étendue depuis Lakoff (1987), Givon (1986), Rubba (1986) et autres, se fonde sur les postulats suivants :

A. Un *prototype* est « le meilleur représentant de la catégorie » (E. Rosch) ; tous les membres ne représentent pas la catégorie à un même degré ;
B. Il existe, tout comme le prototype, la *périphérie* du *domaine* de la catégorie : la périphérie regroupe les membres les moins représentatifs, qui partagent le moins de propriétés avec le prototype et se rapprochent d'autres catégories au point de provoquer la *brouille interprétative* ;
C. Les instances d'une catégorie sont organisées le long d'un *continuum* : le degré d'appartenance à une catégorie dépend du degré de ressemblance avec le prototype ;
D. La catégorie est une classe ouverte.

Par ses postulats, la sémantique du prototype rectifie le modèle traditionnel de la catégorie dit « aristotélicien », que G. Kleiber (1990) nomme « modèle des conditions nécessaires et suffisantes » (CNS) et R. Langacker (1987), « modèle des attributs critériaux[4] ». Les « conditions nécessaires et suffisantes » ou « attributs critériaux » représentent le minimum de caractéristiques de la catégorie que doivent afficher tous ses membres dans la même mesure.

Les fondements du modèle CNS sont :

1) Les limites strictes et étanches entre les catégories/concepts, sans cas « mixtes » ;
2) Tous les éléments de la catégorie ont les mêmes « conditions nécessaires et suffisantes » ;
3) Par conséquent, tous les membres de la catégorie sont équidistants, tous sont également représentatifs de la catégorie.

Alors que la sémantique du prototype trouve son champ d'application ailleurs que dans la linguistique, il semble paradoxal que la didactique même de la langue française soit si peu touchée par cette nouvelle vision des catégories grammaticales. L'analyse qui suit a pour but l'intégration des principes fondateurs de la théorie du prototype dans l'enseignement universitaire de la grammaire française.

1.2. Objectif : le domaine du subjonctif comme champ d'application de la théorie du prototype

S'agit-il simplement de démarrer en pionniers l'enseignement de la théorie du prototype comme segment d'un cours sur les théories et les courants linguistiques du niveau Master ou Doctorat ? Non, il est question de l'application de cette théorie en tant qu'*outil d'acquisition et de systématisation* des connaissances

[4] G. Kleiber (1990), p. 21.

linguistiques – en tant que base théorique – d'un enseignement holistique de la grammaire française.

Car, la structuration d'une grammaire (dans le sens : « manuel ») du français part toujours d'une théorie, et cette théorie se reflète sur ses explications des différents points linguistiques et sur son organisation des parties de la grammaire ; par conséquent, sur la vision aussi qu'a l'utilisateur d'une telle grammaire – surtout l'étudiant – de l'ensemble du système langagier.

Alors, comment un domaine grammatical pourrait-il être présenté du point de vue de la théorie du prototype ? Et quel serait son avantage, sa puissance d'explication ? Examinons le cas des règles gouvernant l'emploi des modes indicatif et subjonctif dans les propositions subordonnées.

Maintes fois, enseignant la grammaire du français à l'Université, nous avons noté, chez des étudiants des 3e et 4e années, un certain doute, une incompréhension, devant le fait qu'un exercice portant sur le mode de la subordonnée puisse avoir deux solutions[5] – l'indicatif ou le subjonctif. Il s'agit donc de ces contextes phrastiques engendrant, comme le dit Olivier Soutet dans sa remarquable étude sur le subjonctif, « *la double commande modale*[6] » :

1a Je ne crois pas qu'il viendra. SOUT 5
1b Je ne crois pas qu'il vienne. SOUT 5/2

2a Il n'est pas certain que l'on parviendra à sauver les naufragés.
2b Il n'est pas certain que l'on parvienne à sauver les naufragés.

3a Y a-t-il quelqu'un qui connaît la réponse à cette question ?
3b Y a-t-il quelqu'un qui connaisse la réponse à cette question ?

De l'avis de ces étudiants, les règles de l'emploi du subjonctif devraient être unidirectionnelles: pour un verbe ou pour un type d'antécédent dans la principale, il ne devrait exister qu'une seule solution dans la subordonnée. A chaque structure, son mode; deux modes possibles pour une même structure, c'est comme une inconséquence de la langue même. Cette attitude reflète un *traitement binaire* des faits grammaticaux: pour toute question, on répond par un oui ou par un non.

Soulignons d'emblée qu'il ne s'agit surtout pas ici de proposer une nouvelle explication ou théorie du subjonctif. Le subjonctif en particulier n'est ici qu'un domaine de la grammaire où cette vision binaire se voudrait absolue dans la compréhension et dans la présentation des catégories qui, en réalité, peuvent très bien s'entrecroiser, ce qui révèle la complexité du sens phrastique.

[5] Parfois il s'agit de choisir entre le subjonctif et le conditionnel, mais cet article ne traite que les contextes basculant entre l'indicatif et le subjonctif.

[6] O. Soutet (2000), page 61.

C'est cette complexité du sens linguistique en général, la complexité qui permet aux domaines des catégories syntaxiques et sémantiques de partager certains éléments et certains contextes, que nous proposons d'introduire dans la réflexion grammaticale des étudiants, afin qu'ils aient une vision complète du fonctionnement et de l'organisation de la langue française en particulier. Ce que nous proposons n'est pas le rejet du concept CNS ; ce serait aussi faux que de l'imposer partout. Au contraire, nous prônons **la complétion de la catégorisation en termes de CNS par la catégorisation en prototypes**.

2. Sources de la vision binaire

Tout d'abord, où peuvent être les sources de cette réticence des apprenants devant le croisement des champs d'application du subjonctif et de l'indicatif ? Nous en proposons plusieurs :

1) PSYCHOLOGIQUE. La psychologie du Gestalt nous apprend que les limites précises garantissent la perception (le tout est perçu avant les parties d'une forme) des entités en tant que telles, alors que la matière diffuse reste non identifiable. Notre perception vise la structuration de l'espace et du temps en entités précisément localisées. Ce qui n'est pas identifiable en tant qu'unité distincte se refuse à notre compréhension et à notre mémoire. Les frontières entre les entités peuplant l'univers de notre perception nous permettent de les organiser entre eux et de nous orienter dans un tel univers. De même, des frontières diffuses entre les catégories ou même absence de frontières, cela contrarie notre perception et notre interprétation de la matière perçue.

2) PHILOSOPHIQUE-ÉPISTÉMIQUE. Or, ce n'est pas la perception seule qui exige cette répartition nette de l'espace et du temps. Il existe également cette puissante pulsion philosophique et scientifique de systématiser l'univers de nos connaissances afin de le maîtriser intellectuellement et physiquement (*comprendre*). Ainsi, le besoin de maîtriser l'univers en lui imposant des classifications et des hiérarchies préétablies a pu déboucher sur le modèle « aristotélicien » de la catégorie, omniprésent dans les sciences jusqu'à la 2^{e} moitié du XX^{e} siècle.

3) DIDACTIQUE. Les lois fondamentales de la transmission des connaissances (du plus proche au plus éloigné, du plus simple au plus complexe, etc.), ainsi que cette tradition scientifique occidentale qui hérite de la catégorisation aristotélicienne, ont concouru pour définir les principes de l'enseignement. C'est par oppositions, par contrastes, que nous acquérons plus facilement de nouvelles connaissances. Si des faits scientifiques sont présentés comme bien distincts et relevant des lois rigoureuses et différenciées, ils seront retenus plus vite que les faits isolés non classés. C'est pour cette raison que les grammairiens se sont efforcés de présenter les catégories grammaticales dont les membres possèdent tous, ou pour la plupart, toutes les « conditions nécessaires et suffisantes » pour leur appartenance à cette catégorie. Pour ce faire, étant donné que la réalité combine avec moins de régularité les traits des membres des catégories, on a dû

ne mettre en relief que quelques traits par lesquels les attestations se qualifient pour l'appartenance à une catégorie ; cette procédure de généralisation ignore nécessairement certaines autres propriétés, mais facilite la mémorisation et la perception des classes. Tout cela relève du principe général qu'a émis F. de SAUSSURE avec son « arbitraire du sens[7] », selon lequel le signifiant / signifié d'un signe se définit par opposition avec d'autres signifiants/signifiés, à la base de leur complémentarité, du fait qu'on n'est pas l'autre. G. Kleiber[8] y insiste :

> « La pertinence des sèmes ne provient pas d'une vérification première effectuée sur les référents, mais de leur caractère **distinctif**. […] La **perspective contrastive** est décisive : c'est elle qui décide de la sélection de tel ou tel trait. »

Plus profondes et nombreuses les différences (conditions nécessaires et suffisantes), plus profondément les faits linguistiques s'inscriront dans la mémoire, pour plus longtemps aussi, que s'ils ne s'opposaient que par des nuances transitoires. C'est pour cette raison qu'on enseigne d'abord les cas de figure (prototypes) comme fondamentalement les plus opposés les uns aux autres.

Or, il se crée ainsi un cercle dans l'enseignement qui, s'il n'est pas vicieux, demeure pour autant fallacieux :

1° D'abord, l'enseignant se doit de tenir en compte le fait que l'apprenant a besoin de bien délimiter les faits pour mieux les retenir ;

2° Pour faciliter l'apprentissage, c'est-à-dire pour présenter les faits avec plus de relief, l'enseignant s'en permet une distorsion, en mettant au premier plan les cas extrêmes et en omettant les cas limites (ou les exceptions) afin de les réserver pour un niveau supérieur de l'enseignement ;

3° Le corpus d'exemples ainsi sélectionné dans le but de faciliter l'apprentissage, porte toutefois l'apprenant à conclure que les catégories en général sont mutuellement exclusives et que la réalité ne connaît pas de cas d'ambivalence.

Ainsi sont présentés les faits dans la plupart des grammaires et manuels avant les années 1990. Voici, à titre d'exemple, une présentation des modes dans les propositions complétives[9] :

> ***« 164. Mode du verbe dans ces propositions.***
>
> Ce mode est soit L'INDICATIF (ou le CONDITIONNEL) ; soit le SUBJONCTIF. La répartition est claire :
>
> – L'INDICATIF est employé quand la principale affirme l'existence du fait qui est signalé par la subordonnée (domaine du PROBABLE et du CERTAIN); par là même, la subordonnée garde une relative INDEPENDANCE et passe facilement à une construction juxtaposée : *Je dis qu'il ment. – Je dis: il ment ;*

[7] F. de Saussure (1915, 1966), p. 100.

[8] G. Kleiber (1990). – *La sémantique du prototype*, str. 24.

[9] J.-Cl. Chevalier, C.-B. Benveniste (1964) . – *Grammaire Larousse du français contemporain*, pp. 112, 113 . Nous soulignons.

– Le SUBJONCTIF s'utilise quand la principale ne vas pas jusqu'à une telle affirmation (domaine de ce qui n'est pas POSSIBLE) ou, s'il est évident que le fait existe, quand la principale met au premier plan les réactions du sujet (domaine de l'APPRÉCIATION) ; par là même, la subordonnée est étroitement DÉPENDANTE de la principale. Donc :

a) L'INDICATIF après les verbes et les locutions d'affirmation à la forme positive : *entendre, dire, croire, il me semble, il est clair, il est probable.*

b) Le SUBJONCTIF après les verbes ou les locutions qui marquent une incertitude plus ou moins accusée :

– verbes de doute (...)*;*
– verbes de souhait et de volonté : (...) ;
– verbes dits de « sentiment » : (...).

En principe, donc, l'emploi d'un de ces verbes dans la principale entraîne l'emploi du mode correspondant par la subordonnée.

165. Cas particuliers.
Cependant :
a) Après une principale NÉGATIVE ou INTERROGATIVE,

– Comportant un verbe *dire, penser*, le verbe de la subordonnée est au subjonctif : *Croyez-vous qu'il soit parti ?* (…)
– Comportant un verbe de DOUTE, la double négation est une affirmation renforcée qui entraîne l'indicatif : *Je ne doute pas que tu vas travailler.*
Maintenir le subjonctif laisse flotter une nuance de doute, souvent utilisée à des fins ironiques (…)

b) Des verbes d'AFFIRMATION (...) peuvent prendre des valeurs de doute ou d'appréciation et être alors suivis du subjonctif : *J'admets que vous soyez trompé* (= il est possible) ; *j'entends que vous partiez* (= je veux que …) ;

et le fameux exemple de Hugo :
Il semblait que cette masse était devenue monstre et n'eût qu'une âme. »

Evidemment, dans le paragraphe 164, il s'agit d'une *atomisation* du phénomène en explications unidimensionnelles, souvent en *quand*. Notons le besoin de clarté (« La répartition est claire … ») et la conclusion du paragraphe 164 : « En principe, donc, l'emploi d'un de ces verbes dans la principale entraîne l'emploi du mode correspondant. ». Les déclencheurs du subjonctif sont pris en compte un par un. C'est de telles règles, bien que justes « en principe », qui impliquent faussement que tout facteur doive conduire à une seule solution possible et qu'il le fasse isolément des autres. Le paragraphe 165 présente des « cas particuliers » illustrant

deux facteurs pouvant modifier ces règles générales : la négation dans la principale et le double sens de certains « verbes d'affirmation ». Or, malgré l'introduction de ces nouveaux facteurs (que nous appellerons « paramètres d'interprétation »), malgré l'excellente éloquence de l'exemple final de V. Hugo, nous constatons que les auteurs n'ont pas introduit ces « cas particuliers » dans le domaine des règles générales en vue d'une synthèse. Qui plus est, ce qui est rangé parmi les exceptions ne peut pas être compris par rapport aux autres facteurs, puisqu'ils ne sont pas présentés en corrélation.

3. De l'opposition binaire vers le continuum

Si les débuts d'apprentissage d'une langue sont marqués par des cas de figure, l'enseignement supérieur apporte les cas de transition et les exceptions. C'est ici que doit absolument intervenir la sémantique du prototype, en signalant que les exceptions et tous les cas de brouille interprétative ou d'ambivalence se trouvent en périphérie du domaine de la catégorie. Pour des catégories autres que les modes, le traitement en prototypes est remarquable, sinon dominant dans: la *Grammaire textuelle* de Harald Weinrich (1989), la *Cognitive Grammar* de R. Langacker (1987, la *Grammaire méthodique* de Riegel, Pellat, Rioul (1996) et, surtout, la *Grammaire du sens et de l'expression* de P. Charaudeau (1992). Il est important de rassurer les inquiets : le concept du continuum n'est pas en contradiction avec les cas de figure traditionnels, il les intègre et complète.

Nous sommes d'avis que les traitements traditionnels du subjonctif soulèvent deux problèmes essentiels par rapport à l'indicatif :

A. **De l'atomisation des paramètres vers la résultante des paramètres.** Si les déclencheurs du subjonctif sont traités un à un, le choix semble unidimensionnel. C'est comme si le mode dépendait d'un seul critère et, souvent, les illustrations sont choisies afin de n'illustrer qu'un seul paramètre. Le domaine du subjonctif est ainsi pulvérisé en paramètres-atomes, alors que ces paramètres sont organisés en molécules assez complexes ; comme on dit en serbe, « c'est des arbres qui nous empêchent de voir la forêt ». L'atomisation des paramètres empêche la systématisation de tous les emplois du subjonctif.

Le remède que nous proposons pour le subjonctif et pour d'autres catégories grammaticales, c'est l'approche de C. Fuchs[10] – la « construction de l'interprétation » – c'est-à-dire de la composition du sens de la structure à partir de tous les paramètres pertinents à la fois. Pour le domaine du subjonctif, telle est l'approche de D. Lehman-Bouix (1994) et, surtout, de O. Soutet (2000). C. Fuchs applique la construction de l'interprétation au domaine des propositions relatives. On en conclut que, plus haut l'unité est positionnée dans la hiérarchie des constituants, plus fréquentes sont les exceptions. En tant que catégorie très haut positionnée, les propositions relatives n'ont jamais abouti à une classification exhaustive,

[10] Fuchs (1987).

mais ont, quel que soit le critère ou les critères, toujours dû buter contre un segment important de corpus « irrégulier » ou « exception ». En présentant les cas d'« ambiguïté » ou de « brouillage de l'opposition », C. Fuchs cherche des indices linguistiques permettant une interprétation prévue et conclut que plusieurs facteurs d'importance inégale participent à l'interprétation de chaque relative, et toujours d'une manière unique pour chaque relative. Le terme de « *(valeur) résultante* », que nous lui empruntons, désigne l'interprétation finale de la structure, provenant de l'interaction de tous les « indices » ou « marqueurs » de certaines valeurs paramétriques.

De même, selon O. Soutet, le choix du mode dans la subordonnée dépend de la résultante de toutes les forces en œuvre : l'opposition entre la proposition simple et la subordonnée, le lexème du verbe principal (polysémie possible), la modalité (affirmation, injonction, interrogation, négation) de la principale et de la subordonnée, le rôle de la conjonction (si subordonnée circonstancielle), le facteur contextuel (et pragmatique !) incontournable, puis même la structure actancielle du verbe principal, la présence des repères temporels, la « visée énonciative globale », l'attraction modale, etc.

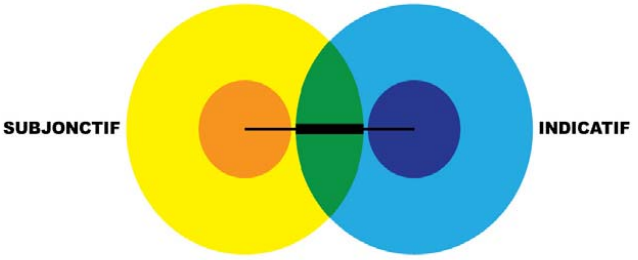
En présentant aux étudiants le choix du mode de la subordonnée comme résultat du concours des multiples influences au sein de la phrase, du texte ou du contexte pragmatique, nous les aiderons à percevoir le sens comme très variable et très complexe, comme, enfin, sujet à tant de forces qui agissent à tous ces niveaux. Comparons :

ATOMISATION DES PARAMETRES		**CONSTRUCTION DE L'INTERPRÉTATION**
Si P_1, alors B.		Si $P_1 + P_2 + P_3 + P_4 + P_5$ …, alors B
Si P_2, alors B.		Si $P_1 + P_3 + P_4$, alors B
Si P_3, alors B.	→	Si $P_1 + P_2 + P_4 + P_5$, alors B
Si P_4, alors B. Etc.		Si $P_3 + P_4 + P_5$, alors A
		Si $P_1 + P_3 + P_5$, alors A

P_1, P_2, P_3, P_4, P_5 … désignent les paramètres dans la phrase où il faut choisir le mode de la subordonnée. B est le mode subjonctif et A, le mode indicatif. La première colonne présente le traitement atomisé des paramètres. La deuxième présente la traitement unifié des paramètres en vue de produire la résultante et le mode exigé. Les différentes combinaisons des paramètres illustrent le fait que certains d'entre eux (P_1+P_2) exigent obligatoirement et ensemble le subjonctif B, alors que les autres peuvent accepter A. En plus, le même algorithme rend compte parallèlement de l'indicatif et du subjonctif, de sorte que les cas transitoires sont traités avec les cas prototypes.

B. **DE L'ISOLATION VERS L'NTERSECTION DES DOMAINES CATÉGORIELS.** Deuxième grand point, c'est que le modèle CNS traite les

catégories séparément et désigne les cas d'intersection comme irréguliers. Selon la théorie du prototype, les catégories peuvent s'entrecroiser et partager un segment de leurs domaines respectifs, ce qui intègre les exceptions. C'est cette vision de la complexité des unités linguistiques qui doit être introduite dans l'enseignement :



L'intersection des deux ensembles se rapporte à deux faits :

1) **Corpus partagé**. Si chaque domaine recouvre un certain corpus, alors il y a *un segment du corpus* où les mêmes structures illustrent deux catégories ou plus ;
2) **Traits ambivalents**. Si chaque domaine intègre un certain nombre de paramètres ou propriétés définissant l'emploi du mode, nous reconnaissons que plusieurs traits sont revendiqués par au moins une autre catégorie (P_1, P_4, P_5). Telles, pour le subjonctif et l'indicatif, la restriction partielle dans la principale (*peu qu-, le seul qu-*), la négation des verbes de pensée dans la principale (*je ne crois pas*), la négation dans la subordonnée ou l'interrogation dans la principale.

Voici quelques exemples d'intersection des domaines du subjonctif et de l'indicatif dans les deux sens (le paramètre dominant est en majuscules) :

I. Interrogation + pronom indefini + proposition relative :

4a Y **A-T-IL** quelqu'un qui **détienne** la vérité ?
4b Y a-t-il **QUELQU'UN** qui **détient** la vérité ?

II. Affirmation + restriction + proposition relative :

5a Vous **ÊTES** la seule personne pour qui je **consens** à faire de tels sacrifices.
5bVous êtes **LA SEULE** personne pour qui je **consente** à faire de tels sacrifices.

III. Négation totale (principale) + négation totale (proposition relative).

6a L'historien ne doit rien affirmer dont il **N'**est **PAS** certain.
6b L'historien ne doit **RIEN** affirmer dont il ne soit pas certain.

Malgré le fait qu'il s'agit des mêmes paramètres dans les trois couples de phrases, le choix entre l'indicatif et le subjonctif prouve que la résultante n'est pas la même pour les deux phrases. Le paramètre dominant commande le sens de la phrase: comme le sens des deux phrases est différent, telle doit être l'instruction de la résultante des paramètres dans les deux phrases. Ainsi, la hiérarchie des paramètres n'étant pas la même dans les deux phrases de chaque couple, le mode de la subordonnée doit montrer cette différence.

La grammaire textuelle de H. Weinrich est sensible à cette hiérarchisation des paramètres :

> « Toutes les formes du subjonctif comportent donc dans leur signification le trait pertinent <ENGAGEMENT> (...) Combiné avec les traits pertinents <ASSENTIMENT> ou <OBJECTION>, l'engagement exprimé par le subjonctif (...) revêt soit une accentuation positive (comme dictée par le désir ou le souhait, par exemple), soit un accent négatif (dicté par la peur, par exemple). C'est *dans chaque texte particulier que se révèlent les nuances de l'engagement* (...) Certains signes linguistiques – des verbes surtout – ou certains contextes *entraînent automatiquement le subjonctif*. »[11]

Pour ce qui est des traits partagés, H. Weinrich mentionne donc le trait obligatoire du prototype – « engagement ». Ce trait serait donc présent dans tous les usages du subjonctif. Ensuite, les traits « assentiment » et « objection » correspondent aux emplois « positifs » ou « négatifs », de sorte qu'ils ne s'appliquent chacun qu'à un segment du domaine. Du point de vue du corpus partagé, H. Weinrich dégage les valeurs *pôlaires* (signes et contextes « entraînant automatiquement le subjonctif ») qui n'apartiennent qu'à une catégorie, et les *cas de transition* (« nuances ») provenant de chaque texte particulier, c'est-à-dire de sa combinaison respective de paramètres.

Pôle subjonctif	**Si vous jugez bon que je le** fasse**, je le ferai. 350 80**
	J'ai peur qu'il **ne vienne pas**.
	Pour que cela **réussisse**, il faudra s'y mettre sur-le-champ.
Périphérie des domaines – intersection, ambiguïté	Nous n'espérons plus que la situation **se rétablisse/ se rétablira.** 350 79
	Elle ne croit pas qu'il **soit arrivé /est arrivé**.
Pôle indicatif	Je crois que vous **avez raison**.
	Elle m'a expliqué qu'elle **n'avait plus** d'argent.
	Je suis sûr que vous **êtes** sincère.

[11] Page 169. Les italiques sont les nôtres.

Dans cette optique, nombre de catégories de haut niveau (syntagmes et propositions) seraient ouvertes, mais non pas à un même degré, aux emplois périphériques qui les rapprochent d'une autre catégorie. De la sorte, il y aurait continuum entre les prototypes des catégories du même niveau : entre les domaines des modes, entre les domaines des propositions subordonnées, ou entre les catégories morphologiques comme les temps verbaux, etc. Ce continuum correspond à *la continuité fondamentale du monde*, de même qu'à *l'économie du langage,* qui multiplie les nuances de sens en combinant les cas de figure bien délimités.

4. Conclusions

Des générations d'enseignants se mettent toujours en situation gênante en insistant sur des classifications sans reste. Or, pourquoi ne pas admettre des cas mitigés, des dualités, des intersections des domaines linguistiques ? Présenter les exceptions comme cette partie périphérique du domaine sous influence d'une autre catégorie – ce serait le premier grand pas, que de nombreux linguistes ont fait, mais les étudiants, pour la plupart, non. Il ne faut pas comprendre ces propos comme une sorte d'*anarchisme grammatical*, mais plutôt comme un *intégrisme grammatical*. L'existence même des prototypes (valeurs polaires) prouve le bien-fondé des oppositions grammaticales; seulement, il faut compléter l'image en noir et blanc par les nuances des cas intermédiaires.

Enfin, concluons en écho aux questions introductrices de cette réflexion :

I. Quels seraient les principes didactiques de la théorie du prototype ?

1° Proposer à l'étudiant de voir, entre la règle et l'exception, le rapport entre le prototype et la périphérie, c'est-à-dire une continuité et non pas l'exclusion mutuelle ;

2° Considérer le sens d'une phrase ou le choix d'une catégorie au sein d'une phrase comme résultat ou « résultante » d'une interaction complexe de paramètres, de niveau et d'influence différents ;

3° Dans l'étude d'une catégorie grammaticale, apprendre à considérer ses attestations dans leurs contextes particuliers d'une phrase (composante phrastique), d'un texte (composante textuelle) et d'une situation (composante pragmatique) ; l'apprenant doit conclure que le choix paradigmatique d'un élément de la catégorie est soumis au jeu complexe des influences de ses paramètres.

II. Comment les intégrer ?

1° Les concepts de la catégorie, du continuum, du prototype et de la périphérie peuvent faire partie du curriculum dès la 1ère année ;

2° La condition préalable en est la connaissance des notions comme « niveau de langue », « catégorie », « contexte », « sémème » ou « trait distinctif » ;

3° Les exceptions doivent être complémentaires, et non pas contraires, à la règle respective ;
3° Les règles et les exceptions individuelles exigent des synthèses périodiques en vue de leur intégration dans de plus grandes unités linguistiques.

III. Quel est le but de l'introduction de la théorie du prototype dans l'enseignement ?

Premièrement, la théorie du prototype offre une vue plus vraie et plus complète du système (code) d'une langue : ce système combine les oppositions catégorielles pour créer le sens complexe selon les principes de l'économie linguistique ; de même, il est très hiérarchisé, dont les niveaux et les unités sont hautement intégrés et interdépendants les uns des autres. Deuxièmement, ses principes nous apprennent comment la langue restructure la réalité de notre expérience du monde.

BIBLIOGRAPHIE

Catherine Fuchs, « Les relatives et la construction de l'interprétation », *Langages*, 1987, vol. 22, n° 88, pp. 95–127.

Talmy Givon, « Prototypes: between Plato and Wittgenstein », *Noun Classes and Categorization,* C. Craig (ed.), Amsterdam, John Benjamins, 1986, pp. 77–102.

George Lakoff, *Women, Fire and Dangerous Things. What Categories Reveal about the Mind,* Chicago and London, The University of Chicago Press, 1987, 632 p.

J. Rubba, « Prototype Effects in some Psychological Studies in Grammar », *Papers from the 22th Regional Meeting of the Chicago Linguistic Society*, 1986, pp. 312–334.

Ronals W. Langacker, *Foundations of Cognitive Grammar*, Stanford University Press, 1999, vols. I et II, 516 et 590 p.

Danielle Lehman-Bouix, *Grammaire du verbe français*, Paris, Nathan Université, 1994, 224 p.

Georges Kleiber, *La sémantique du prototype,* Paris, PUF, 1990, 199 p.

Patrick Charadeau, *Grammaire du sens et de l'expression,* Paris, Hachette Education, 927 p.

Martin Riegel ; Jean-Christophe Pellat ; René Rioul (1996) – *Grammaire méthodique du français*, Paris, PUF, 1996, 646 p.

Ferdinand de Saussure, (1915, 1966). – *Cours de linguistique générale*, Paris, Payot, 1966 [1915], 331p.

Olivier Soutet, *Le Subjonctif en français,* Paris, Ophrys, 2000, 161 p.

Harald Weinrich, *Grammaire textuelle du français* (traduit par Gilbert Dalgalian et Daniel Malbert), Paris, Didier/Hatier, 1989, 672 p.

Татјана Самарџија-Грек

НАСТАВА ФРАНЦУСКОГ И ТЕОРИЈА ПРОТОТИПА
(Резиме)

Док аристотеловски модел категоризације, без остатка и преклапања, представља језички систем као математички идеализован, теорија прототипа дозвољава могућности које се у корпусу француског језика јављају сразмерно са усложњавањем језичких јединица: категорије попут конструкција и зависних реченица могу се укрштати у погледу заједничких облика или значења.

Алтернација индикатива и субјунктива у наизглед идентичним контекстима сложене реченице (у релативним и, у мањој мери, објекатским зависним реченицама), показује да сплет истих реченичних параметара може дати различите резултанте (реченична значења), као и да у интерпретацију облика индикатива и субјунктива, као и њиховог значења, ваља уврстити не издвојене параметре, већ склоп свих параметара који су релевантни у једној појединачној сложеној реченици.

Основне поставке теорије прототипа могуће је уврстити у саму методологију наставе, као и у систематизацију граматичких знања почев од прве године студија, чиме се студенти оспособљавају да лакше и тачније сагледају целину језичког система, а нарочито да схвате и објасне порекло и место различитих „изнимака“ у односу на правило.

Кључне речи: теорија прототипа, субјунктив, параметри интерпретације, атомизација, резултанта.

BIBLID: 0015-1807, 36 (2009), 2 (pp. 237–245)
UDC 81’25

Nenad Krstić
Université de Novi Sad

LA TRADUCTOLOGIE : LA CONCEPTION LINGUISTIQUE

Selon la conception linguistique de la traductologie, la traduction est un processus dans lequel les unités linguistiques de la langue de départ se remplacent par les unités adéquates de la langue d’arrivée. L’analyse de la traduction se fait sur tous les niveaux linguistiques. La traductologie connaît trois principaux modèles de la traduction: le modèle de situation, le modèle sémantique et le modèle de transformation.

1. La traduction a un rôle particulier dans la société. Elle représente une manière de communication entre les gens de différentes nationalités qui parlent en langues différentes. C’est pour cela que l’on peut dire que la traduction a une fonction sociale. Et selon le dictionnaire, la *traduction* est « l’action de traduire, de transporter dans une autre langue ».[1] Et le verbe *traduire*, qui vient du latin *traducere = faire passer*, signifie « faire passer un texte, un discours d’une langue dans une autre ».[2] Ainsi nous pouvons élargir cette définition en disant que la traduction est le passage d’une langue en une autre langue, tout en faisant attention à ne pas perturber le texte original. Si nous analysons le travail fait par le traducteur, c’est-à-dire si nous observons le processus de ce travail, nous pouvons constater qu’il se déroule en trois phases principales :

a) faire la connaissance du message authentique (écrit ou prononcé) – c’est le *décodage* ;

b) trouver les moyens linguistiques pour s’exprimer dans la langue dans laquelle on traduit – c’est le *redécodage* ;

c) donner une forme définitive au texte de la traduction – c’est la *production*.

Mais puisque les langues diffèrent entre elles sur le plan phonétique, morphologique, lexical, syntaxique, etc., il est très difficile, et souvent impossible, de transmettre automatiquement et de façon mécanique un message d’une langue dans une autre langue ; alors on est souvent obligé de faire des changements formels par rapport au texte original.

[1] Larousse, *Nouveau dictionnaire de français*, Paris, Larousse, 2006, p. 1484.
[2] *Ibid*.

2. Au début du XX[e] siècle, plus exactement en 1916, est apparue l'oeuvre de Ferdinand de Saussure (1857–1913) *Cours de linguistique générale* qui a joué un rôle déterminant dans l'évolution de la linguistique moderne. Et c'est justement la linguistique générale qui a donné la base pour un développement plus rapide de la traductologie. C'est surtout grâce à la sémiologie – science de la signification des mots – que nous avons aujourd'hui une systématisation et une étude scientifique des problèmes concernant la traduction. Et le principe fondamental de la traductologie est *le principe de l'équivalence fonctionnelle*. D'après ce principe, il faut trouver dans la langue dans laquelle on traduit (la langue d'arrivée) des signes, c'est-à-dire des sons, des mots et l'arrangement de ces mots, qui correspondront, par la fonction, aux signes de la langue de laquelle on traduit (la langue de départ).

Le principe de l'équivalence fonctionnelle permet au traducteur de se libérer de la « tyrannie » de la langue originale, mais il lui permet aussi de donner une traduction très proche du texte original, ce qu'on appelle, dans la traductologie, une traduction adéquate. Grâce à ce principe, le traducteur est en possibilité de voir, dans le texte original, la différence entre les éléments qui sont importants et les éléments qui sont moins importants. Dans la traductologie, ce processus s'appelle *la hiérarchie des éléments du texte original*.

Dans la traductologie, on peut distinguer deux conceptions principales: *la conception linguistique* et *la conception littéraire*. Mais, ce qu'il faut signaler ici, c'est que ces deux conceptions ne s'excluent pas mutuellement ; au contraire, elles sont très complémentaires.

3. Selon *la conception linguistique*, la traduction est un processus dans lequel les unités linguistiques de la langue de départ se remplacent par les unités adéquates de la langue d'arrivée. L'analyse de la traduction se fait sur tous les niveaux linguistiques: phonologique, morphologique, sémantique et syntaxique.

La conception linguistique a établi un système de modification qui, dans le domaine du *principe de l'équivalence fonctionnelle*, accomplit diverses modifications de la structure grammaticale (morphologique, lexicale et syntaxique). Dans la théorie de la traduction, ces modifications de la structure grammaticale s'appellent *transformations faites par le traducteur*.

La traduction peut être *adéquate* et *inadéquate*. On distingue encore la traduction *littérale* ou la traduction *mot à mot* qui peut être aussi une traduction adéquate (appelée *traduction littérale-adéquate*) et la traduction *littérale* ou la traduction *mot à mot* qui est incompréhensible, et par conséquent *inadéquate* (appelée *traduction littérale-esclave*). Dans la traduction adéquate on distingue quatre formes de *transformations faites par le traducteur*. Ce sont :

a) *la redistribution* ; b) *la commutation* ; c) *l'ajout* ; d) *l'omission*.

Toutes ces transformations sont le résultat de la réalité grammaticale et linguistique sur la relation de deux langues différentes.

a) *La redistribution* est en fait le changement de place des mots, le changement de disposition des mots et aussi le changement de disposition des propositions dans les phrases composées. Par exemple, quand on traduit du français en serbe la construction *nom + adjectif*: *la mine candide*, on obtient en langue serbe la construction opposée *adjectif + nom*, *nevin izgled*. Ou, par exemple, quand on traduit du serbe en français la phrase: *Nekada to bejaše moćna nacija*, on obtient en langue française: *Autrefois, c'était une nation puissante* ; en français, le démonstratif *ce* se trouve devant le verbe *être* à l'imparfait *était*, et l'adjectif *puissante* est placé derrière le nom *nation*, c'est-à-dire que l'on a suivi l'ordre des mots dans la langue française (l'adjectif derrière le nom) ; dans la phrase serbe, on a le démonstratif *to* aussi devant le verbe *biti* à l'imparfait *bejaše*, mais l'adjectif *moćna* est devant le nom *nacija* ; cela veut dire que l'on a suivi l'ordre des mots dans la langue serbe (l'adjectif devant le nom).

b) Par *commutation,* on sous-entend changement de mots, changement de formes morphologiques et aussi changement de formes syntaxiques. Par exemple, si l'on traduit du serbe en français la phrase: *Sve njihove koke nose jaja*, la construction *verbe + nom* nous donnerait une traduction littérale, mais compréhensible: *Toutes leurs poules portent des oeufs* ; alors, il faut remplacer cette construction par le verbe *pondre*, et nous obtiendrons une traduction adéquate: *Toutes leurs poules pondent*.

La commutation comme forme morphologique se produit souvent sur le plan de la syntaxe. Par exemple, la *construction passive* est plus fréquente dans la langue française que dans la langue serbe ; *l'imparfait* aussi: il est beaucoup plus employé dans le français que dans le serbe.

c) *L'ajout,* en tant que *transformation faite par le traducteur*, est motivé par le besoin d'exprimer un élément de contenu du texte d'origine par un autre élément qui n'existe pas dans la langue du texte d'origine, ou d'exprimer un élément de contenu qui ne se trouve pas dans le texte d'origine. L'ajout est souvent le résultat de la différence qui existe dans la nature des deux langues. Par exemple, quand on traduit du serbe en français, l'ajout de l'article devant un nom est obligatoire, car la langue française exige l'emploi de l'article (ou d'un autre déterminant) devant un nom, et la langue serbe ne l'exige pas: elle n'a pas d'article. Citons un exemple: *Mač pravde će rešiti taj problem = Le glaive de la justice résoudra ce problème*. Ou, par exemple, l'ajout du pronom (le plus souvent le pronom personnel) quand on traduit du serbe en français, car la langue serbe n'exige pas l'emploi du pronom devant le verbe, et la langue française l'exige: *Sekretar nije ovde, na odmoru je = Le secrétaire n'est pas ici, il est en congé*. Dans cette traduction française, nous avons l'ajout de l'article *Le* devant le nom *secrétaire*, et du pronom personnel *il* devant le verbe *être* au présent *est*.

L'ajout se fait aussi quand le traducteur désire que sa traduction devienne plus compréhensible pour les lecteurs. Par exemple, si l'on traduit la phrase française: *Elle est arrivée à Vichy*, dans la traduction serbe on pourrait ajouter le

nom commun *banja* devant le nom propre *Viši* (*Vichy*) pour expliquer aux lecteurs serbes que Vichy est une station thermale : *Ona je stigla u banju Viši*.

Le traducteur peut aussi ajouter des mots pour préciser le sens de sa traduction. Ce sont le plus souvent des adverbes, des adjectifs, des noms et des pronoms.

d) *L'omission,* étant l'une des quatre formes de t*ransformations faites par le traducteur*, comprend l'omission des mots ou des expressions qui ne sont pas indispensables pour la compréhension du message du texte d'origine. Par exemple, quand le traducteur traduit du français en serbe la phrase: *Vous avez un appel téléphonique* ! = *Imate telefonski poziv*! il omet dans sa traduction le pronom personnel *Vous* (en serbe *Vi*), car la langue serbe n'exige pas l'emploi du pronom personnel devant le verbe ; le verbe serbe est toujours marqué par la désinence.

L'omission se fait aussi quand le traducteur traduit un texte ayant un ou plusieurs mots qui n'ont pas d'équivalents dans la langue de la traduction (la langue d'arrivée). Bien entendu, le traducteur peut les omettre si ces mots ne sont pas très importants pour la compréhension du texte original. Mais, si ces mots sont indispensables pour que le lecteur puisse comprendre le texte, le traducteur est obligé de donner une traduction descriptive.

4. La traductologie possède, comme les autres sciences semblables, des modèles à l'aide desquels elle pourrait expliquer le processus de la traduction. Bien entendu, il faudra encore beaucoup de travail pour améliorer ces modèles, mais vu que la traductologie est une nouvelle discipline scientifique, ils peuvent être très utiles pour marquer, systématiser et éclaircir un grand nombre de problèmes qui existent dans la traduction ; et, enfin, même avec leurs défauts, ils représentent une base solide pour un développement encore plus rapide de la traductologie.

La traductologie connaît trois principaux modèles de la traduction ; ce sont : *le modèle de situation, le modèle sémantique* et *le modèle de transformation*.

5. *Le modèle de situation* est basé sur le fait que la vie et les conditions dans la nature pour tous les représentants de langues différentes – qui communiquent entre eux à l'aide de la traduction – sont égales dans les aspects les plus importants. Les signes de la première langue (la langue de départ) vont vers les objets ou vers les situations, c' est-à-dire vers la réalité de la vie ; ensuite, ces objets et ces situations (cette réalité de la vie) sont marqués ou décrits par les signes linguistiques de la langue dans laquelle on traduit (la langue d'arrivée).

Bien entendu, il y a de grandes différences entre les groupes humains qui vivent sur la Terre, et par conséquent, il y a aussi des particularités qui caractérisent la vie de ces différents groupes humains. Ces différences existent aussi dans la langue. Il arrive souvent que, dans le contact des deux langues, un signe linguistique qui existe dans l'une des langues n'existe pas dans l'autre. Le modèle de situation ne néglige pas cette réalité qui produit de nombreux problèmes dans la pratique de la traduction. Les partisans et les représentants de ce modèle

affirment que tout ce qui est particulier dans une communauté de langue peut être expliqué et compris dans une autre communauté de langue.

Dans la traductologie on distingue trois cas quand les solutions de la traduction peuvent être résolues seulement si l'on revient à la réalité de la vie. Ce sont les cas suivants : a) quand la langue de la traduction ne possède pas un signe linguistique pour la description d'un objet concret, ou pour la description d'une situation concrète ; b) quand la situation détermine la solution d'une variante de la traduction ; c) quand on constate que, en revenant à la réalité de la vie, la traduction avec un signe habituel ne correspond pas au cas concret ; alors il faut chercher une autre variante de la traduction.

Pour éclaircir ces trois cas du modèle de situation, nous allons donner plusieurs exemples.

a) Comme exemple pour le premier cas – quand la langue de la traduction ne possède pas un signe linguistique pour la description d'un objet concret, ou pour la description d'une situation concrète – nous allons donner le mot français la *droguerie*. Pour traduire ce mot du français en serbe, le traducteur a trois possibilités : ou bien il va adapter ce mot à la langue serbe, et obtenir le mot *drogerija*, et ensuite l'expliquer en quelques mots, ou bien il va le traduire littéralement (bien entendu, s'il le peut – ce procédé s'appelle *calquage*) et obtenir le mot *lekarija*, ou bien il va donner une traduction descriptive: *životinjske, biljne i mineralne sirovine od kojih apotekari spravljaju oficinalne lekove, apotekarska roba ; radnja koja prodaje gotove lekove*.

b) Comme exemple pour le deuxième cas – quand la situation détermine la solution d'une variante de la traduction – nous allons prendre le nom français le *garçon*. Ce nom peut être traduit en serbe par les noms suivants : 1. *muško dete, dečak* ; 2. *mladić* ; 3. *neženja* ; 4. *pomoćnik, kalfa* ; 5. *momak* ; 6. *sluga* ; 7. *konobar*. Ou, par exemple, le nom la *tête* peut avoir en langue serbe plusieurs significations: 1. *glava* ; 2. *lobanja* ; 3. *kosa* ; 4. *um, pamet* ; 5. *osoba* ; 6. *grlo, glava* (*na novcu*) ; 7. *vrh, vršak* ; 8. *glava, glavica* ; 9. *početak*.

c) Comme exemple pour le troisième cas du modèle de situation – quand, en revenant à la réalité de la vie, nous pouvons constater que la traduction avec un signe habituel ne correspond pas au cas concret, mais qu'il faut chercher une autre variante de la traduction – nous allons prendre le verbe *aller* à la première personne du pluriel de l'impératif *allons*! qui signifie en langue serbe *hajdemo* ! Mais, si ce mode est employé comme une réaction à une information, souvent désagréable, alors il se traduit par : *ta nije moguće* ! ou *ta nije valjda* ! Ou, prenons encore un exemple : la construction française (impératif *dis* + conjonction *donc*) *dis donc*! se traduit souvent aussi par *ta nije valjda*! et non littéralement *reci dakle*.

6. *Le modèle sémantique* prévoit que le texte original soit divisé en petites unités linguistiques qui auront ensuite une signification concrète et qui deviendront des *unités de traduction*. Parfois (et cela dépend de la nature de la langue, de la

nature du texte et du but de la traduction) l'unité de traduction sera un morphème, parfois elle sera un lexème, parfois un syntagme, et parfois une proposition. Au niveau de ces unités de traduction se réalise le rapport entre le texte de l'original et le texte de la traduction, et ces unités de traduction deviennent le plus petit multiple sur le plan sémantique des deux textes. Selon le modèle sémantique, dans le texte qui se traduit, les unités de traduction se décomposent en *significations élémentaires* ou *significations profondes*. Ce modèle peut expliquer et donner des solutions de traduction pour de nombreuses *expressions phraséologiques* (*phrasèmes*). Par exemple, l'expression française *prendre une douche* ne se traduit pas en serbe par *uzeti tuš*, car c'est une traduction littérale, mais par le verbe pronominal *tuširati se* ; *prendre l'air* ne signifie pas *uzeti vazduh*, mais *izići na vazduh*, *prošetati se* ; *tenir le loup par les oreilles* ne signifie pas *držati vuka za uši*, mais *biti u škripcu* ; la construction *avoir beau + infinitif* ne se traduit pas mot à mot *imati lepo*, mais par l'adverbe *uzalud + verbe*, etc.

Les théoriciens de la théorie de la traduction reconnaissent que le degré de la fidélité dans le cadre des *unités de traduction* n'est pas toujours le même. C'est pour cela qu'ils distinguent deux cas principaux de l'adéquation: *l'adéquation complète* et *l'adéquation incomplète*.

a) Pour *l'adéquation complète* nous pouvons prendre des termes techniques, des termes scientifiques, des nombres, des mots de la vie politique, économique, des mots concernant des rapports humains, des mots concernant la religion, la nature, l'espace: *abricot* (m.) – kajsija ; *adieu* – zbogom ; *avril* (m.) – april ; *banane* (f.) – banana ; *blé* (m.) – žito ; *carrosse* (f.) – kočija ; *cent* – sto (broj) ; *cerise* (f.) – trešnja ; *décembre* (m.) – decembar etc.

b) Pour *l'adéquation incomplète*, nous pouvons citer des cas lorsque le traducteur transporte la signification élémentaire en changeant l'organisation syntaxique de l'énoncé ; par exemple, le mot français *fragile*! qui signifie en serbe *lomljivo*! peut se traduire aussi par la construction *pazi*, *staklo*! Ou, par exemple, le phrasème *appeler un chat un chat* ne se traduit pas en serbe par *zvati mačku mačkom*, mais par le phrasème *reći popu pop, a bobu bob*.

7. *Le modèle de transformation*

Le modèle de transformation prévoit que le texte original, au cours de la traduction, soit réduit aux *relations élémentaires* ou *relations profondes* des notions pour arriver jusqu'au texte de la traduction. Ce modèle est fondé sur la grammaire transformative et générative.

Le modèle de transformation assure une base théorique pour la traduction des éléments linguistiques et syntaxiques qui ne s'accordent pas dans les deux langues. Il nous donne la possibilité d'éviter la traduction littérale quand la traduction littérale devient incompréhensible, mais il nous donne aussi des règles qui ne permettent pas au traducteur de s'éloigner beaucoup du texte de l'original. Ce modèle nous offre la possibilité de traduire, par exemple, les constructions passives qui sont employées souvent dans la langue française, mais rarement dans

la langue serbe. Citons ici un exemple avec la traduction du français en serbe d'une construction passive : *Cette voiture est mal conduite par le conducteur = Ta kola su loše vožena od* [*strane*] *vozača* (c'est une traduction littérale). Pour obtenir une traduction correcte en langue serbe, il faut faire passer cette phrase de la forme *passive* à la forme *active* : le complément d'agent va devenir sujet de la phrase active *Vozač*, et le sujet de la phrase passive va devenir complément d'objet direct de la phrase active *ta kola* ; le verbe se met à la forme active et s'accorde avec le nouveau sujet : *vozi*. Maintenant nous avons une traduction correcte: *Vozač loše vozi ta kola*.

Le modèle de transformation nous permet aussi de traduire du serbe en français une phrase simple avec la construction de type *jede mi se, spava mi se*, etc. Ex.: *Ani se jedu jagode.* Cette construction avec la particule *se* et le verbe (ici au présent) est une construction particulière et elle nous donnerait dans la langue française une traduction littérale-esclave et incompréhensible : *Anne se mangent des fraises.* Pour avoir une traduction adéquate, nous sommes obligés de transformer cette phrase simple en une phrase composée avec deux propositions, une principale et une subordonée – complément d'objet, tout en gardant la même valeur sémantique : *Ana ima želju / da jede jagode*. Maintenant, pour obtenir une traduction exacte dans la langue française, nous n'avons aucun obstacle grammatical: dans la principale, le sujet *Ana* devient en français *Anne*, le verbe *imati* (*avoir*) est à la troisième personne du présent *ima* et donne en français *a*, le complément d'objet *želju* devient dans la langue française *envie* ; dans la subordonnée, la construction serbe avec la conjonction *da* + le verbe au présent *jede* donne en français la construction infinitive complément avec la préposition (ici avec *de*) *de manger*, et le complément d'objet *jagode* se traduit en français par *des fraises*. À l'aide de ce modèle de transformation, nous avons obtenu une traduction adéquate et grammaticalement correcte: *Anne a envie de manger des fraises*. Le modèle de transformation permet aussi de traduire du français en serbe le *participe présent* par le *pronom relatif + verbe* : *Je lis un livre ayant 400 pages = Je lis un livre qui a 400 pages = (Ja) čitam [jednu] knjigu koja ima 400 stranica*.

Ce modèle nous permet aussi de traduire l'infinitif complément sans préposition, avec la préposition *à*, et avec la préposition *de*: *J'aime lire* ou *J'aime à lire* ou *J'aime de lire* = (*Ja*) *volim čitati* ou (*Ja*) *volim da čitam*. Cette seconde construction (*Ja*) *volim da čitam* avec la conjonction *da + le verbe au présent* est plus fréquente dans la langue serbe que la construction avec l'infinitif complément *Ja volim čitati*.

Exemples avec l'infinitif complément sans *préposition* (traductions du français en serbe) :

J'aime t'aimer[3] = (*Ja*) *volim da te volim*.

[3] H. de Montherlant, *La Reine morte,* III, Paris, Gallimard,1942, p. 4.

Byron détestait boire[4] *= Bajron preziraše* (*je prezirao*) *da pije*.

Exemples avec l'infinitif complément avec la préposition *à* (traductions du français en serbe) :

La petite Anne commence à parler = Mala Ana počinje da govori.

Le paysan français continue à nourrir le tisserand français[5] *= Francuski seljak nastavlja da hrani francuskog tkača*.

Exemples avec l'infinitif complément avec la préposition *de* (traductions du français en serbe) :

J'aime d'être méconnu[6] = (*Ja*) *volim da budem nepoznat*.

Il n'a pas arrêté de vomir toute la nuit[7] = (*On*) *nije prestao da povraća čitavu noć*.

BIBLIOGRAPHIE

A. Dauzat, *La Philosophie du Langage,* Paris, 7e éd., Flammarion, 1948.

Vlado Drašković, *Francusko-srpskohrvatski frazeološki rečnik,* Beograd, Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, 1990.

André Gide, *Voyage au Congo,* Paris, Grasset, 1927.

Maurice Grevisse, *Le Bon Usage,* Gembloux (Belgique), Editions J. Duculot, S. A., 1969.

Boris Hlebec, *Opšta načela prevođenja,* Beograd, Naučna knjiga, 1989.

Nenad Krstić, *La contrastive et la traduction. Le français et le serbe: les ressemblances et les différences,* Beograd, Vedes, 2001.

Nenad Krstić, *Francuski i srpski u kontaktu – struktura proste rečenice i prevođenje*, Sremski Karlovci–Novi Sad, Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, 2008.

E. L'Admiral, *Traduire: Théorèmes pour traduction,* Paris, Gallimard, 1979.

Larousse, *Nouveau dictionnaire de français*, Paris, Larousse, 2006.

Emile Littré, *Dictionnaire de la Langue française,* Paris, Gallimard-Hachette, 1959.

André Maurois, *Bernard Quesnay,* Paris, Grasset, 1926.

André Maurois, *Byron,* t. I, Paris, Grasset, 1930.

Henry de Montherlant, *La Reine morte,* III, Paris, Librairie Gallimard, 1942.

Henry de Montherlant , *Le Maître de Santiago,* I, Paris, Librairie Gallimard, 1947.

[4] A. Maurois, *Byron*, t. I, Paris, Grasset, 1930, p. 110.

[5] A. Maurois, *Bernard Quesnay*, Paris, Grasset, 1926, p. 144.

[6] H. de Montherlant, *Le Maître de Santiago*, I, Paris, Librairie Gallimard, 1947, p. 4.

[7] A. Gide, *Voyage au Congo,* Paris, Grasset, 1927, p. 171.

Pierre Robert, *Le Petit Robert,* Paris, Société du Nouveau Littré, 1967.

Ferdinand de Saussure, *Cours de Linguistique générale,* Paris, 5e édition, Payot, 1955.

Miodrag Sibinović, *Novi original, Uvod u prevođenje,* Beograd, Naučna knjiga, 1990.

Ненад Крстић

ТРАДУКТОЛОГИЈА: ЛИНГВИСТИЧКА КОНЦЕПЦИЈА
(Резиме)

Према лингвистичкој концепцији у традуктологији, превођење је процес у којем се језичке јединице полазног језика замењују адекватним јединицама долазног језика. Анализа превода се врши на свим језичким нивоима: фонолошком, морфолошком, семантичком и синтаксичком. Лингвистичка концепција је успоставила један систем модификације који, у домену *принципа функционалне еквивалентности*, остварује различите измене граматичке структуре (морфолошке, лексичке и синтаксичке). Те модификације граматичке структуре називају се *преводилачке трансформације*. Све ове трансформације су резултат граматичке и лингвистичке реалности на релацији двају различитих језика.

Традуктологија познаје три главна модела превођења: *ситуативни модел*, *семантички модел* и *трансформациони модел*.

Кључне речи: лингвистичка концепција, ситуативни модел, семантички модел, трансформациони модел.

BIBLID: 0015-1807, 36 (2009), 2 (pp. 247–256)
UDC 811.163.41'373.45
811.163.41:811.133.1

Dragana Drobnjak
Université de Novi Sad

ADAPTATION SÉMANTIQUE DES TERMES LITTÉRAIRES D'ORIGINE FRANÇAISE EN SERBE

*Ce travail porte sur l'**adaptation sémantique de certains termes littéraires d'origine française** en serbe. La comparaison des définitions lexicographiques montrera quel sens du modèle français est repris dans la réplique serbe et nous illustrerons sa réalisation concrète dans des contextes adéquats.*

L'influence du lexique français sur le serbe est une conséquence attendue du prestige culturel que la France exerçait à différentes époques. La relation entre le français et le serbe est d'ordre plutôt culturel qu'intime d'où un grand nombre de termes littéraires d'origine française en serbe.

Dans ce travail nous parlerons de leur adaptation sémantique dans la langue serbe.

En comparant la signification du modèle français et celle de la réplique serbe, on peut établir cinq relations mutuelles :[1]

1) concordance de sens,
2) rétrécissement de sens,
3) élargissement de sens,
4) concordance partielle de sens et
5) faux-amis.

1. Concordance de sens

Dans ce type d'adaptation sémantique, le modèle et sa réplique possèdent la même signification dans tous les contextes. D'après le nombre de significations, nous avons réparti les termes en deux groupes: mots monosémiques et mots polysémiques.

[1] M. Popović, *Reči francuskog porekla u srpskom jeziku*, Beograd, Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, 2005.

1.1. Mots monosémiques

L'emprunt des mots monosémiques répond au besoin de dénommer de manière précise de nouveaux objets ou de nouvelles notions importés de pays étrangers: les idées nouvelles s'accompagnent des termes qui les définissent dans leur pays d'origine. Les mots monosémiques appartiennent la plupart du temps aux terminologies spécialisées des professions particulières.

Nous avons utilisé la définition lexicographique pour analyser les significations des mots (S) dont la réalisation concrète est illustrée tout de suite dans des contextes adéquats.

Lorsqu'on traduit les mots de ce groupe d'une langue à une autre, la réplique est toujours conforme au modèle et inversement.

vers-librisme (m.)		verlibrizam **(m.)**
école, mouvement des poètes symbolistes partisans du vers libre (TLF)[2]	=	upotreba slobodnog stiha; pesnička škola koja zagovara upotrebu slobodnog stiha (K-Š)[3]

– Lorsqu'Icare reviendra, je l'orienterai vers la poésie décadente (...) et je lui donnerai un professeur de prosodie impaire et de ***vers-librisme****.* (Queneau, *Le Vol d'Icare*, 1968, p.124)

– Kada se Ikar bude vratio, usmeriću ga ka dekadentnoj poeziji (...) i daću mu profesora neparne prozodije i ***verlibrizma.***

Dans ce groupe se trouvent aussi les termes littéraires suivants:

le (vers) alexandrin = (stih) aleksandrinac
baguenaude = bagnod
dadaïsme = dadaizam
expressionnisme = ekspresionizam
fabliau = fablio
félibrige = felibriž
héroïde = heroida
imagisme = imažizam, imažinizam
imagiste = imažist(a)
lai = lai, le
laisse = les, lesa
lettrisme = letrizam
ménestrel = menestrel
pantoum, pantoun = pantum, pantun
Parnassien = parnasovac
pastourelle = pastorela
romancier = romansijer
rondel = rondel
rotrouenge, rotruenge = rotruanž
sermon joyeux = sermon joyeux
sirvente, sirventès = sirvant, sirventeza
tranche de vie = tranche de vie
vers blanc = ver blan
vers-libriste = verlibrist(a)
vers rapportés = ver raporte
virelai = virelaj

[2] *Trésor de la langue française*, Paris, 1982–1999.

[3] I. Klajn, M. Šipka, *Veliki rečnik stranih reči i izraza*, Novi Sad, Prometej, 2006.

1.2. Mots polysémiques

De manière générale, dans la plupart des cas, le processus d'entrée d'un terme étranger dans une autre langue se réalise sémantiquement avec un signifié monosémique. Le fait que le terme, une fois introduit, puisse retrouver une disponibilité sémantique qui lui permette d'assumer le rôle de signifiant de plusieurs signifiés, témoigne de son insertion définitive dans le système lexical de la langue d'accueil. Ainsi, toutes les autres modifications se produisent après la première phase, soit le transfert d'autres signifiés (pour concordance ou restriction de sens), soit le développement de nouvelles significations dans la langue d'accueil (pour élargissement ou concordance partielle de sens), soit le changement définitif de signification (chez les faux-amis).

Dans de nombreux cas, par manque de témoignages écrits, il est difficile de déterminer le déroulement de transfert de significations avec exactitude, car il ne doit pas suivre obligatoirement celui de l'évolution sémantique en français.

impressionnisme (m.)		impresionizam (m.)
S1 œuvres des peintres impressionnistes, courant artistique qu'ils représentent (PR)[4]	=	umetnički pravac (najizrazitiji u slikarstvu i muzici) nastao sedamdesetih godina XIX veka u Francuskoj (K-Š)
S2 style, manière d'écrivains qui se proposent de rendre par le langage les impressions fugitives, les nuances les plus délicates du sentiment (PR)	=	*knjiž.* beleženje neposrednih utisaka dobija prednost nad detaljnim prikazivanjem i analizom (K-Š)
S3 attitude intellectuelle de celui qui ne se fonde que sur ses impressions (TLF)	=	zaključivanje na osnovu utisaka, bez proveravanja i oslanjanja na materijalne činjenice (K-Š)

S2 – *Une autre forme de la réaction contre le naturalisme est le passage au symbolisme et à* ***l'impressionnisme*** *lyrique.* (*Arts et littérature,* 1936, p. 48)

– *Drugi oblik reakcije protiv naturalizma jeste prelaz u simbolizam i lirski* ***impresionizam.***

S3 – *Renan n'a jamais rien fait que pratiquer le subjectivisme le plus absolu et s'abandonner à* ***l'impressionnisme*** *et à la fantaisie.* (Henri Massis, *Jugements,* 1923, p. 128)

– *Renan je uvek samo primenjivao najapsolutniji subjektivizam i prepuštao se* ***impresionizmu*** *i mašti.*

Avec les termes suivants on constate aussi la concordance de toutes les significations:

[4] *Le nouveau Petit Robert,* Paris, Robert, 2005.

ballade = balada	*bouts-rimés = bu-rime*	*maniérisme =manirizam*
pastiche = pastiš	*pléiade = plejada*	*reportage = reportaža*
sotie, sottie = sotija	*tirade = tirada*	*sentimentalisme = sentimentalizam*

Avec le terme *pastiš* on assiste à la différenciation des terminologies en serbe: en littérature on utilise le terme d'origine française – *pastiš,* et dans la musique le terme d'origine italienne – *pastičo* (on peut dire aussi *pastiš*, mais les dictionnaires nous renvoient à la forme plus correcte – *pastičo*).

Le terme *tirada* est un italo-gallicisme, puisqu'il est d'origine italienne, mais il est apparu en serbe par l'intermédiaire du français.

2. Restriction de sens

Étant donné que l'emprunt sert à nommer un nouvel élément, aussi bien de nature concrète qu'abstraite, à partir de plusieurs significations du modèle on ne prendra que celle qui va mieux satisfaire cette nécessité. Dans ce sens, l'emprunt est toujours monosémique. Après avoir pris l'une des significations du modèle, il est possible, le besoin se présentant, d'emprunter également d'autres significations du modèle, voire toutes.

La restriction de sens s'effectue de plusieurs manières:

- réduction du nombre de significations,
- rétrécissement de sens par élargissement du sémème et
- rétrécissement de sens par limitation de sème.

2.1. Réduction du nombre de significations

D'après le nombre des sens empruntés, nous avons réparti les termes en deux groupes : ceux avec un seul sens emprunté et ceux avec plusieurs sens empruntés.

La comparaison des définitions lexicographiques montrera quel sens du modèle est repris dans la réplique. La non-concordance entre les sens sera signalée par un astérisque.

2.1.1. Un seul sens emprunté

envoi (m.)		envoi
S1 action d'envoyer (PR)		
S2 *par méton.* la chose qui a été envoyée (TLF)		
S3 dans la ballade, dernière strophe de quatre vers qui dédie le poème à quelqu'un (PR)	=	kraća strofa na kraju pesme, obično balade ili kraljevske pesme (chant royal) u kojoj se izražava zahvalnost ili rezimira osnovna ideja pesme, tj. iskazuje poruka (Ž)[5]

[5] D. Živković, *Rečnik književnih termina*, Beograd, Nolit, 1985.

S1 – *Le Secrétaire d'État de la guerre envisageait* ***l'envoi*** *de cette division [d'infanterie] en Belgique.* (Joffre, *Mémoires du maréchal Joffre : 1910–1917,* t. 1, 1931, p. 318)

– Državni vojni sekretar je razmatrao ***slanje (*envoi)*** *ove divizije [pešadije] u Belgiju.*

S3 – *Il s'est rendu témoignage à lui-même quand il a dit, dans* ***l'envoi*** *d'une ballade: Prince, voilà tous mes secrets. (...) Je suis un poète lyrique.* (A. France, *La vie littéraire,* t. 4, 1892, p. 232)

– Sam sebi je odao priznanje kada je rekao, u ***envoi*** *jedne balade: Prinče, evo svih mojih tajni. (...) Ja sam lirski pesnik.*

Les répliques suivantes ont aussi emprunté une seule signification du modèle:

blueta – blueta	*couplet – kuplet*	*correspondance – correspondance*
essai – esej	*farce – farsa*	*mal du siècle – mal du siècle*
moralité – moralitet	*préciosité – precioznost*	*romancer – romansirati*
triolet – triolet	*trouvère – truver*	*unanimisme – unanimizam*

2.1.2. Plusieurs sens empruntés

décadence (f.)		dekadencija (f.)
S1 état de ce qui commence à se dégrader et évolue progressivement vers sa fin ou sa ruine; période de l'histoire correspondant à une régression sur le plan politique et/ou artistique (TLF)	=	opadanje, nazadovanje, nestajanje stvaralačkih snaga na različitim područjima ljudske delatnosti; razdoblje, period takvog opadanja (K-Š)
S2 *spéc.* période correspondant aux derniers siècles de l'Empire Romain (TLF)		
S3 *rare* ensemble des doctrines du mouvement décadent de la fin du XIX^{e} siècle (TLF)	=	pravac u umetnosti i književnosti krajem XIX veka kome su svojstveni krajnji individualizam i formalizam (K-Š)

S1 – *C'est bien triste d'assister à la* ***décadence*** *de ceux qu'on aime (...).* (Flaubert, *Correspondance,* 1871, p. 289)

– Veoma je tužno prisustvovati ***dekadenciji*** *onih koje volimo (...).*

S2 – *Les auteurs latins de la* ***décadence****, les tragédies de Sénèque, par exemple, ont souvent meilleur air, quand elles sont traduites en français, que les chefs-d'œuvre de la grande époque.* (Renan, *L'avenir de la science,* 1890, p. 516)

– Latinski pisci iz perioda ***rimske dekadencije (*dekadencije)****, Senekine tragedije, na primer, češće bolje zvuče kada su prevedene na francuski, nego remek-dela velike epohe.*

Les répliques suivantes ont aussi emprunté plusieurs significations du modèle :

avant-garde – avangarda *cliché – kliše* *collage – kolaž*
feuilleton – feljton *genre – žanr* *impromptu – emprompti*
intrigue – intriga *manière – manir* *montage – montaža*
paysage – pejzaž *populisme – populizam* *portrait – portret*
procédé – prosede *refrain – refren* *roman – roman*
romantisme – romantizam *sujet – siže* *vaudeville – vodvilj*
existentialisme – egzistencijalizam

Dans notre corpus il n'y a pas de termes littéraires illustrant le rétrécissement de sens par élargissement du sémème et le rétrécissement de sens par limitation de sème.

2.1.3. Le type combinatoire

Ces différents types de restriction de sens apparaissent rarement seuls. La restriction de sens de la réplique par rapport au modèle s'observe le plus souvent comme résultat de plusieurs de ces combinaisons.

canevas (m.)		kanevas et kanafas (m.)
S1 grosse toile claire et à jour qui sert de fond aux ouvrages de tapisserie à l'aiguille (PR)	=	čvrsto rešetkasto laneno ili pamučno platno, juta (K-Š)
S2 *par méton.* ouvrage de broderie sur canevas; dessin de la broderie sur canevas (TLF)		
S3 ***par anal.*** ensemble des lignes et des points principaux d'une figure; dessin préparatoire (TLF)		
S4 *par ext.* ébauche d'une œuvre musicale ou littéraire: (TLF) a) *mus.* premières paroles écrites sur un air qui représentent la mesure et le nombre de syllabes de la mélodie et qui servent de modèle pour la composition des paroles définitives; (TLF) b) *littér.* ensemble d'idées classées et ordonnées sur lesquelles on se propose de travailler; plan sommaire; (TLF) c) *théâtre* plan de comédie détaillé sur lequel les comédiens de la Commedia dell'Arte improvisaient à la représentation; (TLF) d) *par méton.* comédie jouée sur un canevas (TLF)	=	u komedijama sa slobodnim tekstom, posebno u commedia dell'arte, spoljašnja shema radnje, određena u kompoziciji i podeljena na činove i na scene, no bez dijaloga, takođe i scenario (Ž)

S1 – *Après le dîner, lorsqu'on eut pris le café, elle se mit à sa broderie et simula un travail assidu. Mais elle étirait et rapprochait du* ***canevas*** *l'aiguillée de laine sans y ajouter un point.* (Reider, *Mlle Vallantin,* 1862, p. 111)

– Posle večere, pošto smo popili kafu, ona poče da veze praveći se da vredno radi. Ali, odmicala je i primicala iglu sa vunenim koncem ***kanafasu*** *ne dodajući nijedan bod.*

S2 – *Tracer un* ***canevas*** (TLF)
– Nacrtati ***šemu za vez (*kanafas)***

S3 – *Le* ***canevas*** *d'un dessin* (TLF)
– ***Šema (*kanafas)*** *nekog crteža*

S4
a) – *Faire un* ***canevas*** *sur un air* (*Académie,* 1798–1932)
– Napisati ***prve reči (*kanafas)*** *na neku melodiju*

b) – *Jamais ce grand laborieux n'avait pris une note, n'avait écrit le* ***canevas*** *d'un discours.* (R. Martin du Gard, *Les Thibault, La Belle saison*, 1923, p. 905)
– Nikada ovaj veliki marljivac nije ništa zabeležio, nije napisao ***plan (*kanafas)*** *za neki govor.*

c) – *J'aime mieux un* ***canevas*** *italien, qui a du moins le mérite d'être joué à l'impromptu.* (Chamfort, *Caractères et anecdotes,* 1794, p. 143)
– Više volim italijanski ***kanafas*** *koji je vredan barem zato što se igra bez pripreme.*

d) – *Proverbes (...) improvisés, comme ces* ***canevas*** *de la comédie italienne* (E. et J. De Goncourt, *Journal,* 1857, p. 362)
– Proverbi (...) improvizovani, poput italijanskih ***komedija koje se igraju po planu (*kanafas)***.

Chez le terme *voyant* on remarque le même phénomène.

3. Élargissement de sens

En s'intégrant définitivement dans la langue hôte, le mot d'emprunt est susceptible de tous les changements de sens comme chaque mot indigène. Dans la première phase de son intégration, la réplique garde une ou plusieurs significations du modèle. Ensuite, elle en développe d'autres ne figurant pas dans le modèle, de la même façon qu'un mot indigène subit l'évolution sémantique. Cette deuxième phase appartient entièrement à la langue emprunteuse. Ce phénomène représente la suite logique de l'économie de la langue, c'est-à-dire le besoin de dénommer un nouveau référent.

Il existe plusieurs types d'élargissement de sens:

- augmentation du nombre de significations,
- élargissement de sens par rétrécissement du sémème et
- élargissement de sens par extension du sème.

3.1. Augmentation du nombre de significations

calembour (m.)		kalambur (m.)
S[1] jeu de mot fondé sur une similitude de sons recouvrant une différence de sens (PR)	=	igra rečima istog ili sličnog glasovnog sklopa a različitog značenja (K-Š)
		S2 metež, haos, nered (K-Š)

S1 – *L'art du faiseur de* ***calembours*** *ne consiste pas à jouer sur le double sens d'un mot, mais à forcer l'équivoque (...).* (Jouy, *L'Hermite de la Chaussée d'Antin,* t. 5, 1814, pp. 232–233)

– *Umešnost stvaraoca* ***kalambura*** *nije u tome da koristi dvostruko značenje neke reči, nego da pojača dvosmislenost (...).*

À part le terme *calembour*, un seul terme de notre corpus a subi l'augmentation du nombre de significations – *causerie* (*kozerija*).

Dans le corpus il n'y a pas de termes illustrant l'élargissement de sens par rétrécissement du sémème et l'élargissement de sens par extension du sème.

4. Concordance partielle de sens

La concordance partielle de sens représente la combinaison de la restriction et de l'élargissement de sens de la réplique. Le mot français peut être transféré en serbe avec un sens restreint et ensuite en développer d'autres qui ne sont pas présents dans la langue prêteuse. Ainsi, il y a toujours des significations qui correspondent dans les deux langues, mais également celles qui n'existent que dans une seule. [6]

troubadour (m.)		trubadur (m.)
S1 poète lyrique courtois de langue d'oc aux XII[e] et XIII[e] siècles (PR)	=	putujući provansalski pevač u srednjem veku, pesnik viteške ljubavi (K-Š)
S2 *par* ***anal.***, *parfois ironique* poète, chanteur appartenant à une autre époque que le Moyen Âge (TLF)		
		S3 *fig.* ljubavni pesnik, zaljubljeni pesnik (V)[6]; pesnik koji hvali ženu i njenu lepotu (K-Š)

[6] M. Vujaklija, *Leksikon stranih reči i izraza,* Beograd, Prosveta, 2004.

S1 – *Guillaume de Poitiers, le premier des* ***troubadours*** *connus, célébrait, au XII*[e] *siècle, les "lois" de l'amour.* (*Jeux et sports*, 1967, p. 813)

– *Gijom de Poatje, prvi od poznatih* ***trubadura,*** *slavio je, u XII veku, "zakone" ljubavi.*

S2 – *Celui qui chantera les jours évanouis, (...) cueillera l'injure. La foule passera, disant: Va,* ***troubadour****, chante-nous des chansons et des sonnets d'amour.* (Edgar Quinet, *Napoléon*, 1836, p. 321)

– *Onaj koji bude pevao o prošlim danima (...) doživeće uvredu.* ***Svetina će pro****laziti govoreći: Hajde,* ***pesniče (*trubaduru)****, pevaj nam pesme i sonete o ljubavi.*

Dans ce groupe se trouvent les termes suivants:

lecture – lektira *revue – revija* *romance – romansa*

Conclusion

Le corpus analysé contient 80 termes (dont 79 noms et 1 verbe) extraits de divers dictionnaires. Nous pouvons constater que la concordance et la restriction de sens sont les plus fréquentes dans l'adaptation sémantique. Le mot français est emprunté, dans la plupart des cas, pour des raisons précises et il n'y a pas nécessité de reprendre toutes les significations que possède le modèle.

Certains de ces termes n'appartiennent qu'au domaine de la littérature dans les deux langues et sont connus et utilisés primordialement par des spécialistes et amateurs de la littérature et ne se rencontrent pas dans le vocabulaire général. Dans ce groupe se trouvent, tout d'abord, les termes monosémiques – *lettrisme, vers blanc, virelai, fabliau,* etc.

Dans les deux langues, la limite entre le vocabulaire spécialisé et le vocabulaire commun est effacée pour certains mots et on peut les rencontrer aussi bien dans la littérature que dans la langue quotidienne – *intrigue*, *roman, sentimentalisme,* etc.

D'autres termes appartiennent également au vocabulaire commun et aux terminologies littéraire et musicale dans les deux langues – *pastiche, refrain, romance,* etc.

On peut constater une différence dans l'emploi de certains termes dans les deux langues: en français ces termes sont présents dans le vocabulaire commun et dans la terminologie littéraire, tandis qu'en serbe ils sont uniquement des termes littéraires – *bluette, douzain, envoi, couplet, moralité* et *préciosité*.

En français, les termes *collage, paysage, portrait, surréalisme* et *romantisme* appartiennent au vocabulaire commun et aux terminologies littéraire et artistique, tandis qu'en serbe on ne les rencontre pas dans le vocabulaire commun.

Le terme *genre* est divisé par le vocabulaire commun et plusieurs terminologies en français – grammaire, littérature, musique, philosophie, linguistique, art, et en serbe l'emploi est plus restreint – seulement dans la littérature et l'art.

L'analyse du corpus montre que beaucoup de termes sortent du cadre de la terminologie littéraire et peuvent être utilisés dans d'autres terminologies non-littéraires, ainsi que dans le vocabulaire commun, ce qui affaiblit les limites entre les terminologies spécialisées et l'emploi commun.

Bibliographie

I. Klajn, M. Šipka, *Veliki rečnik stranih reči i izraza*, Novi Sad, Prometej, 2006.

M. Popović, *Reči francuskog porekla u srpskom jeziku*, Beograd, Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, 2005.

Trésor de la langue française, Paris, 1982–1999.

M. Vujaklija, *Leksikon stranih reči i izraza,* Beograd, Prosveta, 2004.

D. Živković, *Rečnik književnih termina*, Beograd, Nolit, 1985.

Драгана Дробњак

СЕМАНТИЧКА АДАПТАЦИЈА КЊИЖЕВНИХ ТЕРМИНА
ФРАНЦУСКОГ ПОРЕКЛА У СРПСКОМ
(Резиме)

Између значења француског модела и српске реплике могуће је установити следеће међусобне односе: подударање значења, сужење значења, проширење значења, делимично преклапање значења и лажне парове.

Анализа нашег корпуса показује да су подударање и сужење значења најчешћи облик семантичке адаптације књижевних термина француског порекла у српском језику. Обично се француска реч позајмљује да би именовала одређени појам, те се од више значења модела преузима само оно које испуњава ту потребу.

Поједини књижевни термини излазе из оквира књижевне терминологије, односно користе се и у другим некњижевним терминологијама и у општем речнику, чиме слабе границе између специјализованих терминологија и опште употребе.

Кључне речи: књижевни термини, семантичка адаптација, француски, српски.

BIBLID: 0015-1807, 36 (2009), 2 (pp. 257–266)
UDC 811.133.1'367.625 : 811.163.141'367.625

Ivana Vilić
Université de Novi Sad

TÉLICITÉ AU NIVEAU DU SYNTAGME VERBAL EN FRANÇAIS PAR RAPPORT AU SERBE

En français, la catégorie sémantique de télicité en tant qu'une des propriétés distinctives des types d'éventualités fait partie de l'aspect lexical et avec l'aspect grammatical contribue à la construction du sens aspectuel. En serbe, par contre, l'aspect est exprimé au niveau morphologique, mais les marques formelles de l'aspect (perfectif et imperfectif) expriment en même temps les limites temporelles du prédicat.

1. Introduction

La catégorie sémantique de télicité est l'une des catégories importantes de l'étude de l'aspect. Avec les propriétés distinctives de dynamisme et de durée, la télicité représente une des catégories conceptuelles de la distinction des types d'éventualités (Smith 1991) et en tant que telle, elle fait partie de l'aspect lexical. En français, la catégorie d'aspect lexical, avec l'aspect grammatical, joue un rôle important dans l'expression de l'information aspectuelle. C'est sur le plan lexical et grammatical que se détermine le sens aspectuel. En serbe, par contre, l'aspect est exprimé au niveau morphologique.

2. Télicité en français et aspect verbal[1] en serbe

La notion de télicité a été introduite par le linguiste américain Howard Garey dans un article sur l'aspect verbal en français[2]. Donnant une vue d'ensemble sur la question complexe de l'aspect en français, il introduit la notion de *but* dans le sens lexical du verbe. Les verbes ou les syntagmes verbaux exprimant une action orientée vers un but sont appelés téliques (du grec télos) et les verbes ou les syntagmes verbaux qui ne doivent pas attendre de but pour être réalisés, atéliques[3].

[1] En serbe, pour désigner la catégorie d'aspect verbal, on emploie le terme de « glagolski vid ».

[2] Howard Garey, « Verbal Aspect in French », *Language*, 1957, vol. 33, p. 106

[3] Pour faire la distinction entre les verbes téliques et atéliques Garey utilise le test suivant : 'Si on *verb*ait, mais a été interrompu tout en *verb*ant, est-ce qu'on a *verb*é ?' Appliqué à un verbe télique ce test donne : 'Si on se noyait, mais a été interrompu tout en se noyant, est-ce qu'on s'est noyé ?', et à un verbe atélique 'Si on jouait, mais a été interrompu tout en jouant, est-ce qu'on a joué' (Garey 1957 : 105).

C'est ainsi que Garey fait la distinction entre l'aspect lexical, l'aspect du verbe même[4] et l'aspect grammatical, l'aspect du temps. L'aspect grammatical est exprimé par le système des temps verbaux en français, alors que l'aspect lexical ne fait pas partie de la structure formelle du français mais reste plutôt une partie de la structure sémantique de la langue[5] (Garey 1957 : 110).

Il faut souligner que ces deux catégories, l'aspect lexical et l'aspect grammatical, sont indépendantes en français, que les verbes téliques et atéliques peuvent se combiner avec tous les temps (temps composés qui expriment les notions d'accomplissement et d'antériorité par rapport aux temps simples), donnant ainsi plusieurs possibilités de sens aspectuel (Smith 1991, Garey 1957, Ašić & Stanojević 2006). Garey (1957 : 108) propose les combinaisons suivantes :

1. Un verbe atélique *(travailler)* combiné avec un temps imperfectif (l'imparfait) exprime l'existence d'une action mais ne donne aucune indication sur son début ou sa fin *(Elle travaillait)*.
2. Un verbe atélique *(travailler)* combiné avec un temps perfectif (le passé composé ou le passé simple) confirme l'existence d'une action dans le temps avec sa cessation *(Elle a travaillé, elle travailla)*.
3. Un verbe télique *(arriver)* combiné avec un temps imperfectif (l'imparfait) donne l'impression que l'arrivée ou la non arrivée au but est cachée. Le sens lexical du verbe indique l'orientation vers le but *(Il arrivait)*.
4. Un verbe télique *(arriver)* combiné avec un temps perfectif (le passé composé ou le passé simple) exprime que le but a été atteint et que le but atteint fait partie du sens lexical du verbe *(Il est arrivé, il arriva)*.

En français, les verbes ou les syntagmes verbaux téliques sont par exemple : *entrer, fermer la porte, construire la maison, sortir, arriver, mourir, naître, manger un sandwich, lire un poème…* Ces verbes ou syntagmes verbaux ont un point terminal intrinsèque[6] qui peut être atteint ou non. Une fois que ce point final a été atteint l'événement décrit ne pourrait pas être continué, par exemple :

(1) Jean est entré.
(2) Annie a lu le poème.

Les verbes ou les syntagmes atéliques en français sont par exemple : *aimer, être, posséder, croire, marcher, jouer de la musique, lire de la poésie, vivre…* Dans

[4] Dans la littérature linguistique on trouve que les termes de *télicité* et d'*aspect lexical* sont identifiés. C. Smith (1991), cependant, définit la télicité comme une des trois propriétés distinctives (avec la durée et le dynamisme) du type d'éventualité qui correspondraient à l'aspect lexical.

[5] Ašić & Stanojević (2006) parlent aussi de l'interaction de l'aspect lexical et de l'aspect grammatical dans l'expression de l'information aspectuelle en français.

[6] C. Smith emploie le terme de 'point final naturel', puisque le but fait partie du sémantisme du verbe ou du syntagme verbal et souligne que la catégorie d'éventualités téliques n'est pas limitée aux éventualités sous le contrôle d'un agent (Smith 1991 : 29).

le cas d'un verbe ou d'un syntagme verbal atélique le point terminal intrinsèque n'existe pas, comme dans les exemples :

(3) Jean a aimé Agnès.
(4) Annie a nagé.

Les verbes ou les syntagmes verbaux atéliques représentent des processus qui ont un point final arbitraire et qui peuvent s'arrêter à tout moment (Smith 1991). Les actions ou les processus décrits par les verbes *aimer* et *nager* dans les exemples (3) et (4) auraient pu se poursuivre s'ils n'avaient pas été temporellement bornés.

La notion de télicité, en tant que propriété distinctive de l'aspect lexical, représente une catégorie atemporelle, liée au sens du verbe ou du syntagme verbal. Pour l'aspect lexical le cadre temporel n'est pas une catégorie pertinente pour le déroulement naturel de l'éventualité, alors que l'aspect grammatical se focalise sur la perspective temporelle de l'éventualité (Rosen 1999).

En serbe, l'aspect verbal (glagolski vid) est considéré comme une catégorie morphologique. La distinction entre l'aspect imperfectif, qui exprime une action d'une durée illimitée, et l'aspect perfectif, qui exprime une action d'une durée limitée, est visible déjà dans la forme même du verbe. Il existe des paires aspectuelles des verbes telles que *pisati – napisati*, auxquelles correspondrait en français une forme verbale – *écrire*, comme dans les exemples :

(5) Il a écrit des lettres.
Pisao^{Impf} je pisma.
(6) Il a écrit les lettres.
Napisao^{Perf} je pisma.

En serbe, les verbes perfectifs expriment la limite temporelle en tant que signal de changement dans le déroulement d'une éventualité, alors que les verbes imperfectifs n'ont pas de limite temporelle ou bien n'expriment pas de limite temporelle dans le déroulement d'une éventualité. Les verbes perfectifs contribuent à la création du cadre temporel de l'action en marquant les points de limite de l'action, initial ou terminal, avant et après lesquels il existe une action ou un état différents (Piper 2005).

Les affixes dérivationnels (préfixes et infixes) contribuent à l'expression de l'information aspectuelle. C'est dans la forme même du verbe qu'apparaissent les informations aspectuelles sur le temps et sur l'aspect (perfectif ou imperfectif).

3. Types d'éventualités en français

La plus connue des classifications des types d'éventualités est celle proposée par Zeno Vendler (Vendler 1967). Selon la typologie de Vendler les verbes et les syntagmes verbaux sont classés en quatre classes aspectuelles : les états,

les activités, les accomplissements et les achèvements. Les états et les activités sont des situations atéliques, les accomplissements et les achèvements sont des situations téliques.

Les états sont des situations non-dynamiques qui peuvent durer pendant un moment ou une certaine période[7]. Des syntagmes comme, par exemple : *posséder une maison, être grand, croire en Dieu, aimer quelqu'un*, appartiennent à ce type. Un état est composé d'une période durable, homogène. Quand un état dure pendant une certaine période, il dure pendant chaque partie de cette période[8].

Les activités sont des situations dynamiques atéliques, qui se déroulent dans le temps. Les prédicats de ce type d'éventualité sont ceux exprimés par des verbes du type : *marcher, lire de la poésie, travailler, dormir…* Une activité peut s'arrêter, mais elle ne peut pas finir, puisqu'il n'y a pas de point terminal intrinsèque. D'après C. Smith (Smith 1991) la classe des activités comprend des sous-classes de verbes :

1. La première sous-classe des activités est constituée de verbes exprimant une action illimitée qui se déroule dans le temps, par exemple : *dormir – spavati, rire – smejati se…*
2. La deuxième sous-classe des activités est composée de verbes qui peuvent être téliques mais qui comprennent un complément indéfini, non-comptable ou cumulatif, par exemple : *manger des cerises – jesti trešnje, écrire des lettres – pisati pisma.*
3. La troisième sous-classe des activités est composée de verbes qui dénotent des éventualités qui peuvent être distinguées comme uniques mais qui se répètent, donc éventualités itératives ou répétitives.

Les accomplissements sont des situations dynamiques, duratives et téliques. Ils sont composés d'un processus conduisant vers un résultat ou un changement d'état. Le changement d'état représente le complètement du processus, le point final naturel. Les prédicats de ce type sont : *jouer un concerto, fermer la porte, dessiner un cercle, peindre un portrait.*

Un verbe peut appartenir à la classe des accomplissements s'il est combiné avec un complément défini ou comptable, alors que combiné avec un complément indéfini, non-comptable ou cumulatif ce même verbe peut appartenir à la classe des activités : le syntagme verbal *jouer un concerto* est un accomplissement, et le syntagme *jouer du violon* est une activité.

En français un verbe atélique, par exemple *courir*, combiné avec un complément de direction peut devenir accomplissement :

[7] Il faut noter que pour la classe des états la télicité n'est pas une propriété distinctive pertinente (Smith 1991)

[8] Vu cette caractéristique des situations des états on peut dire que des prédicats renvoyant à des emplois génériques ou habituels sont sémantiquement des états (Smith 1991), par exemple : *Jean ne mange pas de viande.* = (*Il est végétarien)*. (emploi générique) ; *Il boit du vin tous les jours*. (emploi habituel).

(7) Il a couru à la gare[9].

Les achèvements sont des situations dynamiques et téliques qui représentent des changements d'état instantanés. En fait un achèvement est un simple point terminal, par exemple : *casser, arriver au sommet, retrouver la clé, vaincre*... Un processus peut être associé à un achèvement, mais le processus n'est pas considéré comme une partie de l'éventualité. Un verbe ou un syntagme verbal appartenant aux achèvements se focalise sur le changement d'état (Smith 1991).

3.1 Verbes et syntagmes verbaux atéliques en français par rapport au serbe

Si on compare les verbes et les syntagmes verbaux atéliques – états et activités – en français et leurs équivalents en serbe, on constate que pour exprimer la notion d'atélicité en serbe c'est l'aspect imperfectif qui est utilisé le plus souvent.

Il faut noter cependant que dans le cas des verbes et des syntagmes verbaux atéliques combinés avec un temps perfectif en français on voit qu'en serbe c'est l'information de l'aspect lexical qui est gardée, alors que l'idée de l'action accomplie, exprimée par l'aspect grammatical, ne l'est pas. Voici un exemple de verbe d'état :

(8) Annie a été malade.
(9) La mer était calme.

La traduction de ces deux phrases en serbe serait la même :

(8a) Annie je bila^{Impf} bolesna.
(9a) More je bilo^{Impf} mirno.

Dans les deux cas la même forme du verbe *biti – être*, de l'aspect imperfectif au parfait, est employée. Il est impossible d'exprimer en serbe la signification du verbe *être* au passé composé qui présente l'action comme fermé, accomplie, avec les points initial et final de la situation (Annie a été malade, elle ne l'est plus).

En ce qui concerne les verbes qui renvoient à l'emploi générique et l'emploi habituel, comme par exemple

(10) Jean ne mange pas de viande. = Il est végétarien. (emploi générique)
(11) Il boit du vin tous les jours. (emploi habituel)

Les verbes comme *manger, boire* peuvent appartenir à d'autres classes aspectuelles, mais avec la signification générique et habituelle ce sont sémantiquement des états (Smith 1991). En français, c'est l'imparfait qui est utilisé pour exprimer le passé :

[9] L'exemple (7) est repris de Smith (1991 : 291).

(10a) Jean ne mangeait pas de viande. = Il était végétarien.
(11a) Il buvait du vin tous les jours.

Au passé composé, ces phrases auraient une signification différente :

(10b) Jean n'a pas mangé de viande. (action précise)
(11b) Il a bu du vin. (action précise)

En serbe, on trouve la même signification avec un verbe imperfectif, et une signification différente avec un verbe perfectif :

(10c) Jovan ne jede^{Impf} meso. = On je vegetarijanac. (emploi générique)
(10d) Jovan nije jeo^{Impf} meso.
(10e) Jovan nije pojeo^{Perf} meso. (action précise)

Aux prédicats qui expriment des activités en français correspondent en serbe les verbes d'aspect imperfectif qui ont la propriété d'exprimer des actions durables, illimités ou des actions qui se répètent.

Aux exemples de prédicats exprimant une activité en français correspondent comme traduction ou corrélat en serbe, des verbes imperfectifs:

(12) J'ai volé un peu partout dans le monde. (StE/PP)
(12a) Leteo sam^{Impf} svuda pomalo. (SE/MP)
(13) J'ai dormi pendant presque tout le trajet. (CA/E)
(13a) Spavao sam^{Impf} gotovo tokom celog puta. (KA/S)

Les verbes imperfectifs en serbe expriment le trait distinctif de durée, c'est-à-dire, le même trait que celui qui est exprimé par les verbes et les syntagmes verbaux appartenant aux activités en français (information au niveau de l'aspect lexical). C'est justement l'idée de durée qui est gardée dans la traduction en serbe, alors que l'idée de l'action accomplie, exprimée par l'aspect grammatical en français, ici, par le temps passé composé, ne l'est pas. Ajoutons de plus qu'en français c'est le contexte aussi qui contribue à l'interprétation aspectuelle de ces verbes et syntagmes verbaux (la présence des compléments circonstanciels).

En ce qui concerne la deuxième sous-classe des activités – verbes et syntagmes verbaux qui peuvent être téliques mais qui comprennent un complément indéfini, non-comptable ou cumulatif, il faut dire qu'en français le complément du verbe contribue à l'interprétation aspectuelle d'un verbe ou d'un syntagme verbal (Garey 1957, Smith 1991, Ašić & Stanojević 2006).

Un même verbe peut appartenir à des types d'éventualités différents dépendant de son complément. Par exemple, un verbe appartient au type d'activité si son complément est indéfini ou non-comptable : *manger des pommes, jouer*

de la musique, écrire des lettres… Avec un complément défini ou comptable, le même verbe change de type et devient accomplissement : *manger les pommes, jouer un concerto, écrire une lettre…*

Si on compare ces exemples avec leurs équivalents en serbe, on constate qu'en serbe, l'aspect se trouve changé :

(14) Elle a mangé des pommes. = Ona je jela^{Impf} jabuka/jabuke.
(15) Elle a mangé les pommes. = Ona je pojela^{Perf} jabuke.

L'une des caractéristiques essentielles des verbes et des syntagmes verbaux téliques est la présence d'un point final naturel. Par conséquent, l'éventualité télique est limitée et le point final naturel doit être spécifié (Smith 1991). Dans l'exemple (14) l'article indéfini contribue à l'interprétation atélique du verbe *manger*, alors que dans l'exemple (15) l'article défini apporte l'idée de limite et le même verbe est interprété comme télique.

En serbe le complément de verbe ou de syntagme verbal n'a pas d'influence sur l'interprétation aspectuelle.

3.2 Verbes ou syntagmes verbaux téliques en français par rapport au serbe

Les verbes téliques – accomplissements et achèvements – sont souvent traduits en serbe par des verbes perfectifs. Aux accomplissements en français, qui, à part un point déterminé comprennent aussi le processus qui peut le précéder, correspondent les verbes perfectifs indéfinis en serbe :

(16) Il a peint le portrait.
(16a) Naslikao^{Perf} je portret.

Dans l'exemple (16) un verbe télique *(peindre le portrait)* à un temps perfectif (le passé composé) exprime une action qui a un point final naturel et qui est accomplie – le but est atteint. En serbe, c'est vraiment l'aspect perfectif qui peut exprimer cette signification, puisque l'aspect perfectif en serbe exprime une action d'une durée limitée.

Mais si un verbe de type d'accomplissement est à l'imparfait :

(17) Il peignait un portrait.

en serbe c'est un verbe à l'aspect imperfectif qu'on emploiera:

(17a) Slikao^{Impf} je portret.

L'imparfait en français présente une situation sans points initial ni final, trait qui correspond à l'aspect imperfectif serbe. Dans ce cas il est impossible

d'exprimer l'idée du sens lexical du verbe français en serbe et c'est l'information au niveau grammatical qui est gardée.

L'interprétation aspectuelle de l'exemple (17) serait différente en présence d'un complément :

(18) Il peignait un portrait quand je suis entrée dans la chambre.
(18a) Slikao[Impf] je portret kada sam ušla u sobu.
(19) Il peignait un portrait chaque jour.
(19a) Slikao[Impf] je po jedan portret svakog dana.

Dans l'exemple (18) le syntagme verbal *peindre un portrait* est accomplissement, alors que dans l'exemple (19) ce syntagme peut être considéré comme activité. En serbe, dans les deux cas on peut employer un verbe de l'aspect imperfectif; il faut noter cependant que dans l'exemple (18a) il s'agit d'un verbe duratif et dans l'exemple (19a) d'un verbe itératif.

Les verbes et les syntagmes verbaux de type d'achèvement en français sont souvent traduits en serbe par les verbes perfectifs instantanés :

(20) Elle a cassé le verre.
(20a) Razbila[Perf] je čašu.
(21) Il est entré dans le magasin.
(21a) Ušao[Perf] je u prodavnicu.

Comme dans le cas des accomplissements, un verbe ou un syntagme verbal de type d'achèvement à l'imparfait en français serait exprimé par un verbe d'aspect imperfectif en serbe :

(22) Il entrait dans le magasin…
(22a) Ulazio[Impf] je u prodavnicu…

Un complément peut influencer l'interprétation aspectuelle :

(23) Il entrait dans le magasin quand je l'ai vu.
(23a) Ulazio[Impf] je u prodavnicu kada sam ga videla.
(24) Il entrait toujours dans le magasin avec un grand sourire.
(24a) Uvek je ulazio[Impf] u prodavnicu sa velikim osmehom.

Dans l'exemple (23/23a) le verbe *entrer* à l'imparfait en français focalise sur le stade préliminaire de l'éventualité; en serbe, c'est le verbe duratif qui est employé pour traduire cette signification. L'exemple (24/24a) renvoie à une action itérative dans les deux langues.

4. Conclusion

Nous pouvons dire que le français et le serbe emploient des moyens différents dans la construction et l'expression de l'information aspectuelle. En français ce sont le sémantisme du verbe, exprimé par la catégorie sémantique de télicité et le système des temps verbaux, alors qu'en serbe ce sont les marques formelles de l'aspect (perfectif et imperfectif) qui expriment en même temps les limites temporelles. Comme il s'agit de deux catégories conceptuellement différentes, il n'est pas toujours possible d'exprimer la même signification d'un verbe ou d'un syntagme verbal en français et en serbe.

BIBLIOGRAPHIE

T. Ašić & V. Stanojević, « L'aspect lexical, morphologique et grammatical – le jeu des perles de sens », *Primenjena lingvistika*, 2006, 7, pp. 98–109.

Howard, Garey « Verbal Aspect in French », *Language*, 1957, 33.2, pp. 91–110.

Predrag Piper et al., *Sintaksa savremenoga srpskog jezika: prosta rečenica*, Beograd/Novi Sad, Institut za srpski jezik SANU : Beogradska knjiga/Matica srpska, 2005.

S. T. Rosen, « The Syntactic Representation of Linguistic Events », *GLOT International*, 1999, 4.2, pp. 3–11.

Carlota Smith, *The Parameter of Aspect*, Dordrecht, Kluwer Academic Publishers, 1991.

M. Stevanović, *Savremeni srpskohrvatski jezik*, Beograd, Naučna knjiga, 1969.

Zeno Vendler, *Linguistics in Philosophy*, Ithaca, New York, Cornell University Press, 1967.

Abréviations :

(StE/PP) – Antoine de Saint-Exupéry, *Le Petit prince*, Paris, Gallimard, 1946.

(SE/MP) – Antoan de Sent-Egziperi, *Mali princ,* Prevod: Strahinja Jelić, Beograd, Nolit, 1984.

Ивана Вилић

СЕМАНТИЧКА КАТЕГОРИЈА ТЕЛИЧНОСТИ НА НИВОУ ГЛАГОЛСКЕ СИНТАГМЕ У ФРАНЦУСКОМ ЈЕЗИКУ У ОДНОСУ НА СРПСКИ
(Резиме)

Семантичка категорија теличности, као једно од дистинктивних обележја лексичког аспекта у француском језику, заједно са граматичким аспектом учествује у изражавању аспектног значења. У српском језику аспектно значење изражава се морфолошком категоријом глаголског вида, која поред аспектуалне опозиције перфективности / имперфективности изражава и временске границе предикатске радње.

У француском језику, семантичка категорија теличности, као једно од дистинктивних обележја лексичког аспекта, заједно са граматичким аспектом учествује у изражавању аспектног значења. У зависности од контекста у коме се налази (присуство прилошке одредбе, објекта, одређеног или неодређеног члана) један глагол може се посматрати као теличан – у значењу самог глагола садржана је идеја постојања крајње тачке у реализацији глаголске радње или ателичан – у значењу глагола не постоји изражена крајња тачка. Граматички аспект, кроз систем глаголских времена, изражава временске особине глаголске радње. У српском језику, аспектно значење изражава се морфолошком категоријом глаголског вида, која поред аспектуалне опозиције перфективности / имперфективности изражава и временске границе глаголске радње. У овом раду посматрају се начини изражавања категорије теличности у француском језику и преводни еквиваленти ових значења у српском језику. Као резултат анализе уочава се да није увек могуће изразити исто значење на српском језику.

Кључне речи: теличност, тип глаголске ситуације, аспекат, лексички аспекат, граматички аспекат, глаголски вид, француски језик, српски језик.

BIBLID: 0015–1807, 36 (2009), 2 (pp. 267–274)
UDC 821.133.1'255.4-163.41

Tatjana Đurin
Université de Novi Sad

UN FESTIN SERBE À LA TABLE DE RABELAIS
(procédé traductologique de substitution)

Le procédé de substitution par lequel le traducteur serbe, Stanislav Vinaver, a transposé un groupe de noms propres de Rabelais sera envisagé d'après la perspective de deux théories traductologiques actuelles qui ont donné, chacune à son tour, une nouvelle direction à la traductologie : la théorie du sens ou la théorie interprétative de l'ESIT (Ecole Supérieure d'Interprètes et de Traducteurs), et les réflexions sur la traduction d'Antoine Berman.

Il y a plus de quatre siècles que François Rabelais nous fait rire. Sa langue et son style uniques, son érudition et sa fantaisie ont créé un univers romanesque habité par des personnages invraisemblables. Dans des conversations et situations parfois très étranges, ces personnages présentent des idées et des théories différentes : ils critiquent la société, la nature humaine et les coutumes, en les étouffant dans un rire qui est « le propre de l'homme ».

L'œuvre littéraire de Rabelais était présente dans la culture serbe même avant la traduction de Stanislav Vinaver. Mais lue surtout en français ou en allemand, elle avait peu de lecteurs et son influence n'était pas forte. La traduction de Vinaver a été publiée en 1950, et le fameux rire de Rabelais a finalement éclaté en serbe.

Le sujet de cet article ne concerne qu'une petite partie d'une vaste recherche sur l'onomastique rabelaisienne et sa traduction en serbe. Le corpus comprend les premiers quatre livres du roman qui comptent 3500 noms propres environ : anthroponymes, ethnonymes, toponymes, zoonymes et noms théophoriques.[1] Les noms propres de Rabelais sont des noms significatifs, noms qui portent des significations et qui participent à la création de l'univers romanesque.

Parmi de nombreux procédés de traduction (transcription, traduction libre, traduction partielle, addition, omission ou juxtaposition vinaverienne) il y en a un sur lequel nous nous sommes le plus attardée parce qu'il touche directement à ce que l'on appelle le but de toute traduction – lien entre la culture source et la culture cible, c'est le procédé de substitution. Vinaver substitue des éléments culturels serbes aux éléments culturels français, rendant plus transparents et,

[1] L'analyse ne traite pas les éléments onomastiques du *Cinquiesme Livre* dont l'authenticité n'est pas confirmée.

de ce fait, facilement compréhensibles les noms d'une tradition moins connue pour le lecteur serbe. Dans la traduction de Vinaver, le procédé de substitution est surtout représenté par les correspondants serbes des cuisiniers-guerriers : les ustensiles de cuisine, les plats, les comestibles, les épices de la cuisine française de l'époque de Rabelais, auxquels sont substitués les spécialités culinaires et les noms d'ustensiles de notre région, empruntés à la langue turque il y a plusieurs siècles.

Dans le chapitre 40 du *Quart Livre*, Rabelais prépare son lecteur à assister à une bataille étonnante. En effet, frère Jean a fait entrer les cuisiniers de Pantagruel dans la Truie pour qu'ils se battent contre les Andouilles, parce que « pour les quelles abatre, combatre, dompter et sacmenter trop plus sont sans comparaison cuisiniers idoines et suffisans, que tous gensdarmes, estradiotz, soubdars et pietons du monde ».[2] Voilà une armée qui compte 161 cuisiniers chez Rabelais et 145 chez Vinaver.

Un assez grand nombre de ces noms, 38 chez Rabelais et 56 chez Vinaver, représentent des termes d'aliments. Les plus nombreux sont les plats à base de viande, en premier lieu du porc : Eschinade, d'*échine*, morceau de viande pris sur le dos du porc près du collet, Porcausou, *porc au saindoux*, ou bien Grosguallon, plat fait de sabots de cochon, et du chèvre : Cabirotade, du mot gascon *cabirot*, chevreau. Ensuite il y a des cuisiniers dont les noms désignent les plats à base de mouton et de bœuf : Esclanchier, formé du substantif *éclanche*, épaule de mouton, ou bien Friantaures, de l'adjectif *friant*, délicieux, et du substantif *tore*, vache, qui représente une sorte de rôti de bœuf. Puis suivent les plats faits à base de tripes : Fressuarde, du substantif *fressure*, ensemble de gros viscères d'un animal de boucherie : poumons, cœur, thymus, foie et rate, consommés en ragoût, poêlés ou braisés, ou, par exemple, Grasboyau, de l'adjectif *gras* et du substantif *boyau*. Ces noms mis à part, il y en a d'autres qui désignent des ragoûts : Gualimafré, qui d'après le dictionnaire du XVI^{e} siècle de Huguet désigne une fricassée de viande, mets composé de divers restes, ou Salmiguondin, du substantif salmigondis, ragoût constitué de différentes viandes réchauffées.

Dans la version serbe, les plats à base de viande sont représentés par 27 noms, adaptés la plupart pendant la domination turque, et faisant maintenant partie de notre cuisine traditionnelle : Musakije, du *moussaka*, Pihtijaš, du substantif *pihtije*, galantine, gelée, ou Janijaško, du substantif *janija,* plat fait de viande de mouton coupée en petits morceaux, frite avec de l'oignon et ensuite cuite. Trois cuisiniers de Vinaver portent des noms dérivés du substantif *čvarak*, grattons, rillons : Čvaroš, Čvarište, Počvarak. De même, trois noms représentent des plats faits de tripes : Utrobica, du substantif *utroba*, entrailles, tripes, Iznutrijaš, du substantif *iznutrice*, viscère, et Sitnežije, du substantif *sitnež*, abats.

[2] Rabelais, *Œuvres complètes*, édition établie par Guy Demerson, Seuil, Paris, 1995, p. 1004.

Dans l'armée culinaire de Rabelais il y a aussi des noms qui représentent des plats à base de pâte, et les desserts : Talemouse, sorte de gnocchis, Macaron, petit gâteau rond, moelleux, parfumé, composé de pâte, d'amande et de blanc d'œuf, ou Crespelet, plat à base de pâte semblable aux crêpes. Dans ce groupe l'on trouve également des plats à base de pain : Paimperdu, un entremets à base de pain trempé dans du lait, Souppimars, d'après Huguet, tranches de pain trempées dans du vin, ou Briguaille, du provençal *brigatio*, miette de pain. Chez Vinaver, ce sont des cuisiniers appelés par exemple Rezanac, vermicelle, pâte à potage, Gužvara, nom populaire d'un plat dont la pâte s'étend en de grandes feuilles très fines qui se froissent et se plongent dans un mélange de fromage, d'œufs, de sel et d'huile et se cuit au four, Cicvarko, de *cicvara*, plat composé de farine, de beurre et de fromage blanc, ou bien Tatlijaš, du substantif *tatlija* qui est le nom turc d'un plat sucré à feuilles de bricks.

Ces anthroponymes présentent donc différents types de nourriture ou bien la matière dont on les prépare. La liste de cuisiniers offre au lecteur un repas copieux : l'on y sert des mets à base de viande, rôtie ou cuite, des pâtes alimentaires, des gâteaux. Tous ces plats rendent ce repas varié tandis que le nombre d'anthroponymes le rend abondant, voire surabondant, et surtout digne de la table de Pantagruel.

Le procédé par lequel Stanislav Vinaver a transposé ces anthroponymes, procédé de substitution, sera envisagé d'après la perspective de deux théories traductologiques actuelles qui ont donné, chacune à son tour, une nouvelle direction à la traductologie : la théorie du sens ou la théorie interprétative de l'ESIT (École Supérieure d'Interprètes et de Traducteurs), et les réflexions sur la traduction d'Antoine Berman (1942–1991).

Quand il s'agit de la traduction littéraire, toute opération traduisante met en jeu trois éléments principaux : la forme ou plutôt les signifiés, l'effet produit et le lecteur.

D'après la théorie du sens[3], la forme, qui a toujours été au cœur de la réflexion sur le langage, constitue également l'un des grands enjeux du débat traductologique parce que le fond de l'objet à traduire étant non verbal et donc invariant, la forme doit, en raison de sa matérialité et du changement d'idiome, être dédoublée. La forme d'un texte littéraire est investie d'une charge affective et stylistique et elle influence le monde du récit en en créant les signifiés : indications de temps et de lieu, descriptions, dialogues, et dans notre cas, les noms propres de cuisiniers.

[3] Sur la théorie du sens, voir Geneviève Roux-Faucard, « Transtextualité et traduction : traduire le monde du récit », *Colloque ESIT*, 2000, pp. 277–288; Fortunato Israël, « Traduction littéraire et théorie du sens », *Études traductologiques*, 1990, pp. 29–43; Fortunato Israël, « Traduction littéraire : l'appropriation du texte », *La liberté en traduction*, Paris, Didier Erudition, 1991, pp. 17–41; Fortunato Israël, « Le Traitement de la forme en traduction », *Iberica,* nouvelle série 5 : *« Le Linguiste et les traductions »*, pp. 115–124.

Les signifiés du texte, c'est-à-dire le texte même, créent à leur tour l'effet, ou plutôt les effets. Ce sont surtout des sentiments, des réactions émotionnelles, mais il y en a d'autres comme l'effet de proximité, l'impression ressentie par le lecteur qu'il connaît bien ce monde, qu'il le connaissait déjà et qu'il le retrouve, et l'effet de distance nous offrant un monde lointain qui se refuse.

La théorie du sens postule que l'opération traduisante ne consiste pas seulement à transposer les signifiés d'une langue dans une autre, mais plutôt à exprimer avec d'autres moyens un même vouloir dire. L'un des présupposés fondamentaux de la théorie du sens est l'existence d'une situation de communication et, par conséquent, d'un message. Le message du texte littéraire ne contient pas une information au sens pragmatique, mais il est tout de même porteur d'un vécu, d'un regard sur le monde et des valeurs esthétiques qui laissent leur marque sur le lecteur. C'est le lecteur qui repère les éléments pertinents du texte et les interprète à la lumière d'un bagage cognitif préexistant. L'ouvrage ne peut donc exister sans la participation du lecteur à la création du sens.

Ces trois éléments (signifiés, effet, lecteur) sont embrassés par un quatrième élément-le traducteur, dont l'action est souvent décisive parce qu'il est le premier lecteur. Lui seul détermine la réceptivité de son public, l'usage qu'il convient de faire des ressources de la langue cible et trouve des équivalences contextuelles inédites qui font de lui non seulement un interprète et un médiateur mais aussi un véritable coauteur.

Visant à établir l'équivalence avec l'original, le processus traductif appliqué au texte littéraire doit lui-même devenir un acte poétique. D'après la théorie du sens, pour que s'accomplisse cette mutation, il convient d'abord d'isoler des contraintes de la langue ce qui est propre à l'auteur, son idiolecte. Dans notre exemple ce seraient la sonorité des noms propres, la sémantique, le procédé de personnification et la forme de liste. Ensuite, il faut définir le rôle de ces éléments dans l'œuvre, c'est-à-dire l'effet qu'ils produisent. La sonorité (les noms contenant par exemple les sons [g] et [ʃ], tels que Grosguallon, Galimafré, Salmiguondin, ou Eschinade, Esclanchier) relève de la fantaisie verbale de Rabelais et crée un climat de joyeuseté propre à son œuvre. La sémantique et le procédé de personnification sont fondamentaux pour que l'on puisse envisager le rapport de Rabelais envers le cratylisme, tandis que la forme de liste, très chère à la Renaissance, illustre l'une des idées qui dominent l'œuvre rabelaisienne, idée de surabondance. La sonorité des noms propres, leur sémantique et la personnification, ainsi que le simple fait que les cuisiniers sont trop nombreux, provoquent chez le lecteur une impression de quelque chose d'invraisemblable qui, à son tour, engendre le comique. Le lecteur de Rabelais rit parce qu'il sait qu'il est très peu vraisemblable qu'une personne s'appelle Cabirotade ou Macaron.

La troisième phase du processus traductif proposée par la théorie du sens consiste à repérer dans l'idiome et la culture d'accueil toutes les ressources susceptibles de créer le même effet. Les noms de cuisiniers dans la version serbe

ont les mêmes caractéristiques sonores : des noms contenant les affriquées et les fricatives [tʃ], [ʃ], [ʒ], difficiles à prononcer, tels que Čvarište, Sitnežije, Gužvara. Ensuite, il y a le même procédé de personnification et une liste. En ce qui concerne la sémantique, dans la plupart des cas Vinaver fait une substitution des notions culturelles fictionnelles. De cette manière le monde des géants de Rabelais devient habité par des cuisiniers dont les noms désignent les plats turcs ou les plats traditionnels serbes. En conservant la sonorité des noms Vinaver conserve également l'effet produit par cette sonorité – la fantaisie verbale et le climat de joyeuseté, cette fois-ci en serbe. La sémantique traduit toujours le rapport envers le cratylisme, et la liste met en évidence la même surabondance. Bien que, dans le système onomastique serbe, les noms propres d'origine fitonyme (Višnja, Jagoda, Ruža) ou zoonyme (Vuk) ne soient pas rares, les noms de Vinaver nous font rire parce qu'il ne s'agit plus de fitonymes et zoonymes habituels mais de ceux « de cuisine ». L'effet global reste, paraît-il, le même : l'invraisemblable qui engendre le comique.

Il semble donc qu'au niveau de la forme, ainsi qu'au niveau du sens, Vinaver produit l'effet de proximité parce que, grâce au procédé de substitution, la liste de cuisiniers ne représente pas pour le lecteur serbe une liste de mots incompréhensibles, des signifiants sans signifié. De même, par ce procédé le traducteur évite des explications entre parenthèses ou des notes en bas de page qui, en général, légitiment cette ignorance du lecteur. Les signifiés désignent les plats serbes mais restent toujours dans le domaine de l'alimentation ; l'effet semble intacte ; le lecteur semble être dans la même position que le lecteur de Rabelais : il comprend tout, il ne faut rien lui expliquer. Le procédé de substitution de Vinaver répond, paraît-il, à toutes les exigences de la théorie du sens.

Cependant, une autre conception traductologique, celle de Berman[4], jugerait cette traduction ethnocentrique et, par conséquent, insatisfaisante. Selon Berman, la traduction ethnocentrique réduit les éléments de l'œuvre originale aux éléments de la culture cible, à ses normes et valeurs, et tout le reste, l'Étranger, ce type de traduction considère comme négatif ou au moins comme quelque chose qui puisse contribuer à élargir l'horizon culturel du pays d'accueil. Fondée sur la prééminence du sens, la traduction ethnocentrique vise à transposer l'œuvre étrangère de manière à ce que le lecteur n'ait pas l'impression qu'il s'agisse d'une traduction. L'effet produit par la traduction et l'effet produit par l'œuvre originale doivent être identiques. À cette fin, la traduction ethnocentrique s'engage à des adaptations, ce que, dans une certaine mesure, et non sans limites, justifie la théorie du sens. Partant du fait qu'un texte littéraire ne peut être envisagé comme un simple assemblage de mots car, même novateur, il reste produit de tout un héritage culturel dont il porte la marque, la théorie du sens postule que tout transfert suppose une

[4] Sur la conception de Berman, voir Antoine Berman, *La traduction et la lettre ou l'Auberge du lointain*, traduit par Aleksandra Mančić, RAD/AAOM, Beograd, 2004.

décontextualisation et engendre inévitablement un processus d'acculturation pour que soit assurée la lisibilité de l'ouvrage.

À cette traduction qui adapte et approprie, Berman oppose la traduction éthique. La traduction éthique cherche à accepter l'œuvre étrangère dans toute son étrangeté, de l'ouvrir à la culture cible, parce que, d'après Berman, l'œuvre est une nouveauté, une création, une nouvelle manifestation du monde. La traduction, elle, est une nouvelle manifestation de cette manifestation, lieu d'échange entre le même et l'autre. Cette nouveauté qui est l'œuvre originale doit être exprimée dans la langue cible mais il faut qu'elle y reste nouvelle. Les éléments ethnocentriques, dont les connotations sont bien connues dans la culture cible, détruisent cette nouveauté.

À première vue, la liste de cuisiniers est pleine d'éléments ethnocentriques : musaka, čvarak, janija, gužvara etc. Au niveau de la forme c'est sans doute une traduction ethnocentrique. Mais l'effet, est-il vraiment le même ? Ce qui fait rire le lecteur de Rabelais a-t-il exactement la même source que ce qui fait rire le lecteur de Vinaver ? Personne ne porte le nom de Salmiguondin ou d'Eschinade ; c'est drôle. Le lecteur serbe rit pour la même raison : personne ne s'appelle Musakije ou Čvarište. Mais il y a dans la traduction un double effet comique produit par la conscience du lecteur de l'origine étrangère de l'œuvre. Si, par exemple, une dizaine de ces noms avait été transposée en serbe par le procédé de substitution, le lecteur ne l'aurait probablement même pas remarqué. Mais le traducteur nous en offre une centaine. C'est une deuxième surabondance provoquant chez le lecteur une deuxième impression de quelque chose d'invraisemblable qui nous fait rire d'autant plus : ces noms sont « trop serbes » pour qu'ils puissent vraiment être serbes, c'est-à-dire ethnocentriques. Ce nouvel effet comique pourrait être la nouvelle nouveauté de l'œuvre qu'exige Goethe, et que Berman apprécie, indispensable parce que la nouveauté de l'original s'épuise déjà dans la langue de départ. Tous les éléments mentionnés (sonorité, surabondance, sémantique, personnification) créent dans la traduction une nouvelle liste de cuisiniers qui n'est pas celle de Rabelais : les noms ne désignent pas les mêmes plats, leur nombre et leur disposition dans la liste ne sont pas identiques de sorte qu'il n'est pas possible de trouver de correspondants exactes des formes françaises. Ce n'est pas donc une liste de Rabelais mais c'est une liste qui nous révèle Rabelais, qui met en évidence son génie littéraire, son comique, son estime de la langue.

Les noms serbes entrent dans l'univers rabelaisien non pour le conquérir et se l'approprier mais pour que nous, lecteurs, puissions ouvrir notre porte et accueillir l'étranger. Il semble qu'ici, justement par un procédé purement ethnocentrique, ait été créée une traduction éthique. Un si grand nombre de noms de cuisiniers de Vinaver, formés à partir des mots et expressions de la tradition linguistique et culturelle serbes, hérités des ancêtres ou adoptés des langues et cultures en contact, attribuent à ces noms une certaine autonomie par rapport aux noms français, et il semble que les cuisiniers de Vinaver vivent une nouvelle

vie, ni tout à fait française, ni tout à fait serbe, dans un lieu où les deux langues-cultures se mêlent et s'unissent, lieu d'échange entre le propre et l'étranger qui est la traduction.

BIBLIOGRAPHIE

Antoine Berman, *Prevođenje i slovo ili Konačište za dalekog* (*La traduction et la lettre ou l'Auberge du lointain*). Traduit par Aleksandra Mančić, Beograd, RAD/AAOM, 2004.

Dauzat, Dubois, Mitterand, *Nouveau dictionnaire étymologique et historique*, Paris, Larousse , 1964.

Edmond Huguet, *Dictionnaire de la langue française du seizième siècle*, Paris, Librairie ancienne Edouard Champion, 1925-1967.

Fortunato Israël, « Traduction littéraire et théorie du sens », *Études traductologiques*, pp. 29-43, 1990.

Fortunato Israël, « Traduction littéraire : l'appropriation du texte », *La liberté en traduction*, Paris, Didier Erudition, pp. 17-41, 1991.

Fortunato Israël, « Le Traitement de la forme en traduction », *Iberica,* nouvelle série 5 : *« Le Linguiste et les traductions »*, pp. 115-124, 1995.

Vuk Stefanović Karadžić, *Srpski rječnik*, Beograd, Nolit, 1969.

Rečnik srpskohrvatskoga književnog jezika, Novi Sad, Zagreb, Matica Srpska, Matica Hrvatska, 1967-1973.

Geneviève Roux-Faucard, « Transtextualité et traduction : traduire le monde du récit », *Colloque ESIT*, pp. 277-288, 2000.

François Rabelais, *Œuvres complètes*, édition établie par Guy Demerson, Paris, Seuil, 1995.

Fransoa Rable, *Gargantua i Pantagruel*, I-II (traduit par Stanislav Vinaver), Beograd, Samostalno prevodilačko izdanje Konstantina Vinavera, Slobodana Vinavera i dr, 1989.

Татјана Ђурин

СРПСКА ГОЗБА НА РАБЛЕОВОЈ ТРПЕЗИ
(Преводилачки поступак замене културолошких појмова)
(Резиме)

Године 1950. београдска Просвета је објавила Винаверов превод Раблеовог романа и весели раблеовски смех одјекнуо је коначно и на српском.

Међу бројним преводилачким поступцима које је Станислав Винавер користио при преводу Раблеовог романа, као што су транскрипција, слободан превод, делимичан превод, додавања или винаверовска јукстапозиција, истиче се један који можда и најсликовитије представља оно што се сматра сврхом превођења – везу између изворне и циљне културе. То је поступак замене културолошких појмова. Винавер га је често користио, тако да се примери могу наћи на разним местима у роману, али је замена културолошких појмова ипак најочигледнија у преводу имена кувара који улазе у велику крмачу да би се борили против Кобасица.

Поступак замене културолошких појмова посматран је овде из угла две савремене традуктолошке теорије, ЕСИТ-ове теорије интерпретације и традуктолошких разматрања Антоана Бермана. Анализа обухвата четири основна елемента превођења (форму, утисак, читаоца и, наравно, преводиоца), покушавајући да покаже на који начин овај преводилачки поступак утиче на разумевање Раблеове комике код српског читаоца, као и да утврди место овог преводилачког ремек-дела у оквиру савремених теорија у традуктологији.

Кључне речи: традуктологија, Рабле, Винавер, ЕСИТ, Берман, ономастика, супституција.

BIBLID: 0015-1807, 36 (2009), 2 (pp. 275–283)
UDC 811.133.1'243
811.133. 1: 811.163.41

Snežana Gudurić
Université de Novi Sad

LA BASE ARTICULATOIRE ET LE CRIBLE PHONOLOGIQUE. LE CAS DE SUJETS SERBOPHONES

L'intervention va porter sur les phénomènes de la « base articulatoire » et du « crible phonologique », ayant en vue la situation particulière des sujets parlants serbophones qui apprennent le français dans les conditions de l'enseignement institutionnel (l'école élémentaire, secondaire, ainsi que l'université) en Serbie.

I. La base articulatoire

Ce sont les phonéticiens de la première moitié du siècle passé qui ont commencé à utiliser plus systématiquement le terme de *base articulatoire* dans leurs travaux (c'est Troubetzkoy qui l'a employé le premier). Le terme a ensuite été repris par d'autres linguistes mais toujours dans une acception assez restreinte, sans être considéré plus particulièrement du point de vue de sa structure complexe. La notion de *base articulatoire* sous-entendait une définiton générale portant sur les habitudes articulatoires caractérisant une langue. De temps à autre, le terme a été tantôt tout à fait accepté, tantôt complètement rejeté, et cela surtout sous prétexte qu'il n'est pas vraiment possible de le définir d'une manière précise pour une langue et encore moins pour le langage humain en général. Il est vrai que les sujets natifs parlant une langue modifient ou changent l'articulation convenue, tout en restant dans le cadre de la réalisation acoustico-articulatoire déterminée comme native. Par contre, dans la plupart des cas on reconnaîtra un sujet parlant étranger bien qu'il parle parfaitement bien la langue de son entourage non natif.

Diverses langues utilisent des systèmes différents de réalisations distinctives pertinentes. Alors, la remarque portant sur l'impossibilité de la définition précise du terme *base articulatoire* se montre très logique, voire absolument correcte; pourtant elle ne nie pas l'existence de la base articulatoire en tant que concept métalinguistique. Au contraire, elle montre que sa définition doit être prise dans un contexte beaucoup plus large, qu'il faudrait la préciser et la compléter.

L'ensemble d'habitudes articulatoires d'une langue, nommé généralement *base articulatoire*, ne se lie pas à un individu ni à un groupe d'individus. Il représente l'héritage collectif de tous les membres d'une collectivité linguistique, susceptible de subir des changements dans le temps et dans l'espace. Ces

changements résultent d'une suite de lois phonétiques qui modifient le système phonologique d'une langue. En guise d'illustration, on pourrait se servir d'une comparaison entre le latin et les langues romanes d'aujourd'hui, ou encore entre le slave commun et les langues slaves modernes. Le latin avait connu la nasalisation en tant qu'un phénomène combinatoire (*angor*) et non en tant que trait pertinent des voyelles. Mais le français et le portugais ont développé un système assez important de voyelles nasales appartenant au système phonologique des deux langues. Par contre, le slave commun avait des voyelles nasales, ce qui n'est plus le cas dans les langues serbe ou russe d'aujourd'hui. Comme en latin, dans ces deux langues la nasalisation n'apparaît que comme phénomène combinatoire dans certains contextes sonores.

Dans sa plus large acception, la base articulatoire comprend toute sorte d'habitudes liées à la prononciation des sons particuliers d'une langue ([ð] en anglais, [ɛ̃] ou [y] en français ou [dz] en italien), mais ces habitudes ne représentent qu'une partie des habitudes articulatoires générales. Chaque langue a ses mécanismes acoustico-articulatoires qui modifient d'une façon spécifique les sons dans des chaînes sonores et qui permettent aux individus appartenant à une communauté linguistique de reconnaître, sans aucune hésitation, un phonème d'un alophone conditionné par l'action d'une des lois de phonétique combinatoire.

D'une façon générale, on peut dire que l'articulation de la langue française est orientée vers la partie antérieure de la bouche, ce qui n'est pas du tout le cas avec l'articulation générale du serbe, et cette antériorité articulatoire provoque des réalisations combinatoires tout à fait particulières. Il existe encore un fait très important: ce qui est un phonème pour le français, ne l'est pas en serbe, ou encore, ce qui représente un phonème en français, n'est qu'une simple réalisation combinatoire dans le serbe. C'est, par exemple, le cas des voyelles nasales françaises et des voyelles nasalisées serbes (*b**a**nka* ou *h**a**nzaplast*). Étant donné que l'opposition voyelle orale / voyelle nasale n'est pas phonologique en serbe, il va de soi que les sujets parlants serbophones vont commettre des fautes en prononçant les mots tels que *pain* [pɛ̃] / *fin* [fɛ̃] / *teint* [tɛ̃], qui, dans leur interprétation, deviennent le plus souvent [pen] / [fen] / [ten]. Le problème qui apparaît au niveau de la prononciation est liée principalement à la mauvaise perception. Une expérience, faite avec des étudiants de I^re^ et II^e^ année de français à l'Université de Novi Sad, a démontré qu'un nombre assez important d'étudiants ne réussissaient pas du tout à distinguer les sons [ɑ̃] et [õ], et même l'identification des autres voyelles nasales s'était montrée tout aussi difficile.

II. Le crible phonologique

Nous en venons alors à un autre phénomène strictement dépendant de celui de la base articulatoire – c'est le *crible phonologique*. Pour qu'un sujet parlant soit en mesure de s'en créer un, il faut qu'il ait pu reconnaître des réalisations particulières d'une autre langue, différentes de celles qui existent dans sa propre

langue quant à leur distribution, leur comportement dans la chaîne sonore et leurs caractéristiques articulatoires. Quand ils se créent un crible phonologique, les membres d'une même communauté linguistique montrent des comportements plus ou moins semblables, voire identiques, et qui sont plutôt prévisibles.

Par exemple, les sujets serbophones, en parlant anglais, substituent les consonnes fricatives interdentales [ð] et [θ] par les consonnes occlusives dentales serbes. Un nombre très important de ces apprenants identifient la consonne initiale des verbes *teach* et *think* à l'infinitif: *teach* [ti:tʃ] / *think* *[tiŋk] au lieu de [θiŋk], ce qui n'entraîne pas forcément de bruit dans la chaîne de communication. Par contre, la transposition mécanique des articulations de la langue maternelle, considérées comme les plus proches des articulations voulues, peut provoquer un bruit important dans la chaîne de communication, étant donné que l'anglais utilise l'opposition consonne fricative interdentale / consonne occlusive alvéodentale pour différencier les formes du parfait simple desdits verbes: *teach* [ti:tʃ] / *tought* [to:t] d'un côté, *think* [θiŋk] / *thought* [θo:t] de l'autre. Alors, l'articulation considérée tout simplement de moindre importance précédemment, devient fondamentale pour une bonne compréhension.

D'autre part, les sujets parlants francophones, en apprenant la langue anglaise, commettent un autre type de faute de prononciation. Pour un francophone, ce qui compte est la durée d'un son plus que le point exacte de son articulation, qui, tel qu'il est en anglais (interdental), n'existe pas en français. Alors, le plus souvent, il substitue les articulations [ð] et [θ] par les (pré)alvéodentales [s] et [z], ce qui donne, sur le plan acoustico-articulatoire et perceptif, les chaînes sonores [*sink] et [*so:t], pour les formes mentionnées du verbe *think*. De même, la chaîne sonore *this is*, dans l'interprétation de sujets serbophones apparaît le plus souvent sous la forme acoustique [disiz], tandis que dans l'interprétation de sujets francophones cela donne une forme de [zisiz]. Tous ces phénomènes rendent évidente l'acception différente, par les sujets parlants non-natifs, des traits pertinents des sons étrangers au système de langue maternelle, tous les sujets parlants ayant le même stimulis initial (prononciation d'un sujet parlant natif).

III. La base articulatoire et le crible phonologique au niveau phonématique

Tout en restant absolument d'accord avec le fait que la faculté de pouvoir parler une langue quelconque est liée à la faculté de pouvoir l'entendre, et que l'articulation suit l'audition (quelle qu'elle soit), on ne peut ne pas se poser la question suivante : d'où vient le fait que les sujets parlants, tout en entendant et tout en reconnaissant des articulations étrangères à leur système phonologique, ne sont pas capables de les prononcer.

Deux causes s'imposent comme les plus évidentes. Tout d'abord, les personnes qui ont dépassé l'âge optimal pour l'acquisition/apprentissage d'une deuxième langue, montrent une certaine « surdité » pour certains types de sons

dont la nature acoustico-articulatoire est étrangère à leur langue maternelle. Alors, elles ne réussissent pas à distinguer les traits pertinents de ces sons et la réaction de leur système cognitif est d'identifier ces stimulis avec les engrammes déjà formés et qui sont, de par leur nature acoustico-articulatoire, les plus semblables aux articulations connues. Ce fait entraîne la substitution des sons de la langue étrangère par des réalisations dont certains traits se montrent familiers à la langue maternelle. Parmi tous les traits pertinents caractérisant une articulation, les sujets parlants serbophones réagissent le mieux à la durée, ensuite à la hauteur et finalement au mode d'articulation lié à la labialisation. De là, s'ensuit la substitution des voyelles françaises en syllabe fermée accentuée par des articulations prolongées chaque fois où cette position entraîne, en français, une voyelle longue (p.ex. *Dôle, pose, âme*). Aussi, les serbophones substituent les voyelles françaises [y] et [œ] par les [i]/[u] et [e]/ [o], puisque n'ayant pas de voyelles antérieures dans le système phonologique de leur propre langue, ils distinguent comme pertinente la hauteur (substitution de [y] et [œ] par les voyelles serbes [i] i [e]), ou la labialisation (substitution de [y] et [œ] par [u] et [o]).

Les résultats de plusieurs recherches et études prouvent que le système phonologique des membres d'une communauté linguistique est formé vers la huitième année, âge considéré comme limite optimale pour l'apprentissage d'une autre langue. Au fur et à mesure que les années passent, les habitudes auditives et articulatoires deviennent de plus en plus automatiques (et automatisées) et il est de plus en plus difficile de les modifier ou compléter. De ce fait, une personne, ayant un centre audio-perceptif parfaitement développé, n'est pas capable de distinguer les sons d'une langue étrangère, c'est-à-dire les sons auxquels son système auditif n'est pas habitué, du premier coup.

Pour pouvoir les reconnaître, on doit développer la faculté d'écouter les chaînes sonores contenant ces sons-là, autrement dit, on doit revenir aux mécanismes du bas âge, qui sous-entendaient l'écoute et la perception de sons divers de son entourage, ce qui présuppose le développement du système d'identification des traits pertinents distinguant les phonèmes les uns des autres.

La reconnaissance des traits distinctifs des phonèmes d'une langue qu'on apprend représente le premier pas dans son acquisition. Mais, est-ce que la bonne perception et l'identification correcte d'un son suffisent pour qu'on réussisse à le prononcer d'une manière satisfaisante ?

Une expérience que nous avons faite avec les étudiants de dix générations des étudiants de I^{ère} année de Langue et littérature françaises à la Faculté des Lettres de Novi Sad, dans les années 1988-1989, a montré que, quelle que soit la durée d'apprentissage de la langue française (entre 4 et 8 ans), tous les étudiants reconnaissent les mots français contenant la voyelle antérieure, fermée et arrondie [y]. Un test de perception était indispensable pour vérifier si une bonne identification, après quelques années d'apprentissage, mène nécessairement vers

une bonne interprétation, ou plutôt, si c'est vraiment une mauvaise perception qui cause une prononciation incorrecte.

Le pourcentage de la bonne identification du [y] dans des chaînes sonores différentes était de 95%–100%, ce qui nous a fait supposer que le pourcentage de bonne prononciation serait aussi important.

L'autre test portait sur la reproduction des chaînes sonores contenant le son [y], et il comprenait deux devoirs: le premier était de reproduire un certain nombre de séquences entendues, et le second de lire un certain nombre de mots contenant la voyelle visée. On a demandé aux interlocuteurs de prononcer les séquences deux fois, et on prenait en considération celle qui était déterminée comme mieux prononcée. De plus, les interlocuteurs avaient la possibilité de se corriger (*Est-ce que je peux répéter encore une fois ? – Oui*.).

Les résultats obtenus étaient très différents de ceux qu'on pouvait attendre selon les résultats du test précédent. Le pourcentage de fautes de prononciation de séquences à l'écoute, qui étaient presque parfaitement identifiées par tous les interlocuteurs, est monté jusqu'à 22,33% (versa 0-5% de faute d'identification). Au test de lecture, le pourcentage de fautes était toujours très haut – 21%.

Étant donné que nos interlocuteurs avaient fait du français pendant au moins 4 ans avant de se présenter au test et que le pourcentage de fautes d'identification du son visé était minime, la question d'où venait ce pourcentage étrangement élevé de fautes dans l'interprétation s'est imposée d'elle-même.

Il y a deux explications qui paraissent raisonnables dans cette situation: d'un côté, c'est un facteur émotionnel (la peur de faire des fautes), et de l'autre c'est l'entraînement insuffisant de l'appareil articulatoire pour la prononciation des articulations étranges au système phonologique de la langue maternelle, mais qui pourtant avaient été bien perçues et discriminées par l'appareil auditoire. On pourrait dire que vers 22% de nos interlocuteurs avaient un crible phonologique bien formé, mais que l'élargissement de leur base articulatoire n'avait pas suivi la formation de ce crible. Autrement dit, l'appareil phonatoire ne s'est pas adapté à la nouvelle base articulatoire.

Un test semblable a été fait par Vera Ilijin, dont les interlocuteurs étaient des élèves âgés de 7 à 10 ans, qui, jusqu'alors n'avait appris aucune langue étrangère. Le test était composé de 7 mots français pour chaque son et chaque mot a été répété deux fois. On a demandé aux élèves de reproduire ce qu'ils avaient entendu. Étant donné que l'âge des élèves était considéré comme toujours optimal pour l'acquisition de nouvelles articulations, on s'attendait à un nombre de fautes moindre. Cependant, les résultats de l'expérience ont montré que cette catégorie d'interlocuteurs avait déjà une base articulatoire de la langue maternelle solidement formée, les sons français étant le plus souvent substitués par les sons de la langue maternelle les plus proches aux articulations appartenant au système déjà fondé. Ainsi, le pourcentage de fautes de prononciation du son [y] était 67,5%,

et les élèves substituaient ce son, tout comme nos étudiants, par les voyelles [u] et [i] de la langue maternelle.

Ces deux tests prouvent qu'une bonne perception n'est que le premier pas vers une bonne production, ce qui veut dire qu'il n'y a pas de bonne interprétation sans bonne perception, tout en sachant que le premier fait ne sous-entend pas obligatoirement le deuxième.

L'élargissement d'une base articulatoire ou l'acquisition d'une nouvelle, sous-entend l'acceptation de nouvelles règles coarticulatoires. Si un sujet parlant serbophone, habitué à l'articulation de deux différentes phonèmes latérales [l] et [λ], substitue le son [l] français suivi de la voyelle palatale arrondie [y] par un [l] serbe, son appareil phonatoire ne sera pas en mesure de prononcer correctement la voyelle qui suit. Le son prononcé sera plus postérieur que ne le prescrit la norme orthoépique française. Mais, si on suggère à ce sujet parlant de mouiller le son [l], il lui sera beaucoup plus facile de prononcer la voyelle antérieure arrondie, après une consonne latérale palatalisée. Le même phénomène de coarticulation apparaît dans des chaînes sonores contenant le [a] dit antérieur, surtout si cette voyelle suit les consonnes [k] ou [g], qui, dans des cas pareils, seront clairement palatalisées ou mouillées.

IV. Le niveau prosodique

Quoiqu'un sujet parlant prononce parfaitement bien des phonèmes dans des chaînes sonores appartenant à une langue étrangère, malgré son vocabulaire extrêmement riche et sa syntaxe parfaite, il est le plus souvent assez facile de distinguer un sujet parlant natif de quelqu'un qui a bien appris une langue étrangère. Les traits suprasegmentaux apparaissent comme des signes primitifs de reconnaissance de sujets parlants natifs par rapport aux sujets parlants étrangers.

Différentes langues témoignent de particularités prosodiques variées. Les unes, par exemple, opèrent avec un accent de mot, les autres avec un accent lié au groupe rythmique. Il y en a qui distinguent les tons et la durée, il y en a d'autres pour lesquelles la durée n'est qu'un trait redondant, présupposable.

On acquiert le système prosodique de la langue maternelle à l'âge le plus bas, même avant la formation des systèmes de chaînes phonématiques ou de reconnaissance des phonèmes. Si quelqu'un a pris l'habitude d'accentuer toujours la première syllabe d'un mot et si cette habitude est devenue un automatisme, voire un réflexe, dans son comportement linguistique, l'acceptation d'une organisation différente de l'énoncé et son usage actif, exigent du temps et de l'effort, c'est-à-dire un travail synchronisé dans les deux domaines – l'un perceptif et l'autre articulatoire.

Nous avons déjà mentionné que les spécificités prosodiques d'une langue font partie de sa base articulatoire. L'importance des automatismes liés aux phénomènes prosodiques (l'accent, rythme, intonation) est le mieux démontrée

dans les expériences de Paul Fraisse faites avec deux groupes d'interlocuteurs: l'un anglophone et l'autre francophone.[1].

Il a fait écouter à ses interlocuteurs les mêmes stimulis acoustiques, groupés par trois, dans des intervalles identiques. Après un certain laps de temps, un certain nombre d'interlocuteurs francophones ont commencé à percevoir le troisième stimuli comme plus long que les deux premiers, quoique tous les trois soient restés toujours identiques. Fraisse a expliqué ce phénomène par les habitudes liées à l'organisation prosodique de la phrase française qui connaît l'accent du groupe rythmique, caractérisé par le prolongement de la syllabe finale accentuée. Les interlocuteurs anglophones n'ont pas montré de réaction semblable, ce qui a confirmé davantage la constatation de Fraisse et son opinion que les habitudes prosodiques différentes pouvaient même causer une perception différente des stimulis identiques.

L'accent serbe est généralement lié à un mot (sauf les cas des enclitiques et proclitiques), il peut être long ou bref, et il est caractérisé par le ton montant ou descendant. La durée postaccentuelle est aussi un des traits caractéristiques du système prosodique serbe qui est tout à fait inconnu à celui du français. À la différence du français, qui est une langue occitonnale par excellence, l'accent serbe ne frappe jamais la syllabe finale. Ce système accentuel a un rôle fonctionnel, ce qui veut dire que la durée, le ton et la place de l'accent déterminent la signification de la chaîne sonore, tandis que la durée en français n'apparaît que comme un phénomène combinatoire, dans des entourages particuliers.

En acquérant la langue française, les sujets parlants serbophones transposent les habitudes prosodiques de leur langue maternelle dans la langue étrangère : ils ne segmentent pas la phrase en groupes rythmiques, mais montrent une tendance à accentuer presque chaque mot, en détruisant le principe général de l'organisation intonative de l'énoncé français. Ensuite, un nombre important de ces apprenants ne sont pas capables de supprimer le mouvement tonal à l'intérieur des structures prononcées, ce qui déforme davantage la structure mélodique de la phrase française. Si un serbophone déplace l'accent de la syllabe finale vers le début de chaque mot qu'il accentue, un sujet parlant français natif aura des difficultés à comprendre un énoncé organisé de cette façon. Cette façon de segmenter la phrase provoque souvent la perte des deux caractéristiques essentielles de l'énoncé français : la liaison et l'enchaînement (consonantique – *entre eux* [StYV] : [StYBV] et vocalique *il a eu* [ilay] : [il / a / y]).

D'autre part, les sujets parlants serbophones, tout en se préparant à entendre des lexèmes isolés auxquels ils relieraient les significations respectives, affrontent des structures acoustiques formées de plusieurs lexèmes dont la prononciation subit des phénomènes de liaison et d'enchaînement, ce qui rend les mots auxquels

[1] Paul Fraisse, *La psychologie du temps*, Paris, P. U. F., 1967. et *La psychologie du rythme*, Paris, P. U. F., 1974.

ils s'attendaient, tout à fait méconnaissables. Il va de soi que les serbophones ont des difficultés à comprendre les énoncés des sujets parlants français natifs.

Pour qu'un individu accepte un nouveau système d'organisation de l'énoncé, son appareil auditif doit percevoir le nouveau rythme et la nouvelle intonation, il doit les rendre accessibles aux centres respectifs du cerveau qui, de son côté, s'appliquera à la formation des engrammes manquant, pour pouvoir, plus tard, activer l'appareil phonatoire en direction d'entraînement de nouvelles habitudes articulatoires.

V. Conclusion

Il est évident que l'élargissement de la base articulatoire de la langue maternelle ou la formation d'une nouvelle base ne sont pas les seuls éléments nécessaires à la maîtrise d'une langue à la façon des sujets parlants natifs. L'apprentissage / l'acquisition d'une seconde langue est un processus très complexe et qui suppose un comportement linguistique adéquat de cette langue, comportement par définition différent de celui de la langue maternelle.

Le comportement linguistique ne représente pas un système simple d'habitudes articulatoires acquises au cours de la vie ou un système complexe de processus cognitifs. On trouve ses fondements dans les habitudes articulatoires, mais aussi dans la modélisation de ce qui est appris/acquis (d'où vient la faculté d'un sujet parlant de générer un nombre infini d'énoncés) et dans le comportement socio-linguistique particulier d'un individu appartenant à une communauté dont il est le produit.

Nous pouvons conclure que le développement de la base articulatoire à partir d'un crible phonologique bien déterminé, n'est qu'un des premiers pas dans l'acquisition / l'apprentissage d'une langue étrangère. Mais les premiers pas passent toujours pour les plus difficiles.

BIBLIOGRAPHIE

F. Dolto, *Tout est langage*, Paris, Gallimard, 1994.

P. Fraisse, *La psychologie du Temps*, Paris, P. U. F., 1967.

P. Fraisse, *La psychologie du Rythme*, Paris, P. U. F., 1974.

S. Gudurić, „Artikulaciona baza i učenje jezika. Kontrastivna studija na primerima vokalskih sistema francuskog i srpskog jezika" (doktorska teza odbranjena na Filozofskom fakultetu u Novom Sadu), Novi Sad, 1997.

S. Gudurić, *O prirodi glasova*, Beograd, Zavod za udžbenike, 2004.

M. Mikeš, „Spontana kontrastivna analiza i rana dvojezičnost", V Simpozijum Kontrastivna jezička istraživanja, Zbornik radova, Novi Sad, Filozofski fakultet / Društvo za primenjenu lingvistiku Vojvodine, 1996, pp. 10–16.

Ž. Pjaže, *Psihologija inteligencije*, Beograd, Nolit, 1977.

N. Troubetzkoy, *Principes de phonologie,* Paris, Klincksieck, 1986.

H. Wode, *Learning a Second Language*, Tübingen, Günter Narr Verlag, 1983.

Снежана Гудурић

АРТИКУЛАЦИОНА БАЗА И ФОНОЛОШКА РЕШЕТКА НА ПРИМЕРУ ГОВОРНИКА ЧИЈИ ЈЕ МАТЕРЊИ ЈЕЗИК СРПСКИ
(Резиме)

Термин *артикулациона база* употребљавали су фонетичари и дидактичари страних језика још у првој половини XX века, при чему се под њим подразумевао скуп изговорних навика везаних за артикулацију јединица фонолошког система неког језика. Овако дефинисана артикулациона база била је често оспоравана, при чему се посебно инсистирало на немогућности јасног дефинисања начина изговора појединих фонолошких јединица које се модификују у говорном ланцу и које, у различитим језицима, могу имати различиту вредност: фонолошку или фонетску. Дакле, првобитну дефиницију ваљало је проширити и у њу укључити и посебне изговорне навике везане за понашање гласова у говорном ланцу, као и за прозодијске особености гласовних низова. Да би један говорник, са потпуно формираном артикулационом базом матерњег језика, успео да постигне добар изговор неког страног језика, потребно је да најпре створи одговарајућу фонолошку решетку на основу које ће ширити постојећу артикулациону базу. Распознавање нових артикулација представља само први корак у ширењу постојеће артикулационе базе, будући да је за њено модификовање неопходно систематско вежбање нових артикулационих покрета.

Кључне речи: фонетика, фонологија, артикулациона база, фонолошка решетка, француски, српски.

BIBLID: 0015-1807, 36 (2009), 2 (pp. 285–295)
UDC 81’243 (497.13)
371.3:: 81’243 (497.13)

Yvonne Vrhovac
Faculté des lettres, Université de Zagreb

INTRODUCTION DU PORTFOLIO EUROPÉEN DES LANGUES DANS DES ÉCOLES PRIMAIRES EN CROATIE – QUELQUES QUESTIONS DE RÉFLEXION

Cette communication examine l’introduction du Portfolio européen des langues (PEL) dans le contexte d’une dizaine de classes de l’école primaire en Croatie. L’introduction du PEL fait partie du projet de recherche du Ministère des sciences, de l’éducation et du sport de Croatie sur le développement de l’autonomie de l’apprenant à l’école primaire.

Les documents du Conseil de l’Europe *Le Cadre européen de référence pour les langues* (CECR) ainsi que *le Portfolio* (PEL) sont utilisés et acceptés dans la plupart des pays d’Europe, notamment en Croatie aussi depuis 2005. Ils ont contribué considérablement à la rénovation de l’enseignement des langues. Ils sont tous les deux indissociables et jouent un rôle incontournable dans l’enseignement et l’apprentissage des langues étrangères en général, ainsi qu’au niveau des politiques linguistiques dans le contexte européen.

Le Cadre européen commun de référence pour les langues présente une échelle de niveaux de compétences en langue, commune à toutes les langues ainsi qu’à toutes les institutions et à tous les pays européens. Il offre une base commune pour l’élaboration des programmes et méthodes d’enseignement des langues étrangères, ainsi que pour les examens et les certifications. Ce document ne permet pas seulement une plus grande transparence quant aux connaissances en langues en Europe mais favorise aussi la mobilité des individus, apprenants et enseignants. De cette manière, l’enseignement/apprentissage des langues étrangères obtient une dimension internationale, voire européenne.

Une des parties les plus importantes du CECR est l’échelle de compétences qui se décompose en trois niveaux – A,B,C qui se décomposent chacun à leur tour en deux niveaux. C’est ainsi qu’on obtient les niveaux A1, A2, B1, B2, C1, C2. La caractéristique fondamentale de l’échelle des niveaux du CECR est qu’elle repose sur une approche positive, à savoir sur les degrés de réussite de l’apprenant, de ce qu’il peut faire en une langue. Les degrés de réussite sont présentés par les descripteurs. Ceux-ci mentionnent dans des grilles de quatre aptitudes (compréhension orale, compréhension écrite, production orale, production écrite)

les tâches communicatives concrètes que l'apprenant doit effectuer en langue étrangère pour atteindre un certain niveau.

Le Portfolio européen des langues (PEL) est la propriété de chaque apprenant. Il favorise l'engagement de l'apprenant dans l'acquisition de la langue étrangère, développe son autonomie dans l'apprentissage en l'invitant à réfléchir sur ses démarches, lui donne des éléments pour s'auto-évaluer et le stimule vers le plurilinguisme. On y trouve une relation étroite entre l'échelle globale des niveaux de compétences du CECR et la grille d'auto-évaluation accompagnée de descripteurs. Le PEL permet à l'apprenant de noter ses progrès en langues et d'enregistrer toutes sortes d'expériences d'apprentissage qu'il a eues à l'école ou en dehors d'elle. Il l'aide à noter toutes ses compétences et expériences en langues et à se fixer les objectifs qu'il veut atteindre. Il développe chez l'apprenant une prise de conscience de ses connaissances, l'incite à l'auto-évalution et à l'acquisition de compétences plurilingues.

Le Portfolio européen des langues (Le PEL)

Le Portfolio européen des langues est un instrument créé dans l'esprit du *Cadre européen de référence pour les langues*. Le Portfolio comme document personnel sert à donner la possibilité à chaque apprenant d'enregistrer ses connaissances en plusieurs langues et cultures étrangères. Il a été conçu pour promouvoir l'apprentissage autonome et l'auto-évaluation en soutenant l'idée du plurilinguisme et de la pluriculturalité.

La nouveauté du Portfolio est qu'au niveau de l'évaluation des connaissances, l'apprenant a l'occasion d'évaluer ses connaissances en plusieurs langues étrangères qu'il n'avait pas apprises/acquises en situation didactique seulement, mais peut-être tout seul et en dehors de la situation didactique, en séjournant éventuellement dans un pays étranger où l'on parle cette langue, à l'aide des cours particuliers dans son pays ou tout simplement à l'aide d'un médium comme la télévison ou bien l'ordinateur. L'objectif du Portfolio est donc de rendre compte de différentes situations d'apprentissage: situation didactique, situation naturelle, situation guidée par l'enseignant, situation autonome.

Chaque Portfolio comprend trois parties :

La partie **Passeport linguistique** donne un compte rendu des compétences linguistiques de l'apprenant en fonction des descripteurs définis par le *Cadre européen de référence.* Ainsi cette partie peut servir de complément aux certificats que l'apprenant possède sur ses compétences linguistiques. Cette partie donne également des informations sur l'endroit et la façon dont l'apprenant a appris des langues étrangères. Elle rend compte aussi des voyages que l'apprenant a effectués dans des pays ou régions autres que sa patrie où il a eu la possibilité d'entrer en contact avec des coutumes différentes que la sienne, d'autres cultures et des gens qui parlent d'autres langues que sa langue maternelle. Ceci lui a permis d'acquérir une compétence interculturelle et de juger ce qui est pareil ou différent de son

propre pays. Cette partie du Portfolio donne à l'apprenant donc la possibilité de réflechir sur ses compétences et ses capacités en s'auto-observant et de constater où il se situe à propos des descripteurs du *Cadre de réference.*

La partie **Biographie langagière** comprend des parties qui décrivent les expériences personnelles de l'apprenant dans chaque langue apprise et qui le guident dans ses objectifs d'apprentissage et dans l'évaluation de ses progrès. À l'aide des descripteurs, orientés positivement (*je peux...*) elle rend compte des compétences de l'apprenant dans chacun des quatre skills des langues acquises ou celle qu'il est en train d'apprendre. Il a l'occasion de prouver ce qu'il est capable de faire dans chaque langue et de mentionner aussi ses expériences culturelles qu'il a eues dans un contexte didactique ou en dehors de lui. Elle permet à l'apprenant de s'auto-observer et de réflechir sur ses connaissances acquises, d'évaluer ses progrès et de planifier ainsi son apprentissage dans l'avenir. Cette partie du Portfolio est organisée avec l'objectif de promouvoir le plurilinguisme de chaque individu.

Dans la troisième partie, appelée **Dossier**, l'apprenant présente des exemples de son travail personnel pour illustrer ses compétences linguistiques et interculturelles. Elle est envisagée comme un recueil de documents de différents types qui sont censés illustrer ce que l'apprenant a dit de lui-même dans la partie Passeport de langues et dans sa Biographie langagière. Il peut être ajouré au fur et à mesure que l'apprenant progresse dans l'acquisition des éléments linguistiques et culturels.

Les deux fonctions de Portfolio

Le Portfolio a deux fonctions importantes :

La première est la fonction de rapport basée sur les compétences linguistiques et communicatives. Les questions que l'apprenant trouve dans cette partie (dans la partie appelée Biographie langagière) se rapportent à ses connaissances linguistiques et communicatives. Elles sont composées en accord avec les descripteurs de différents niveaux du *Cadre de référence.* Ainsi l'apprenant aura l'occasion d'évaluer ses compétences et ses savoirs linguistiques en fonction de ce qu'il a appris en classe avec son enseignant, à l'aide d'une méthode d'apprentissage ou bien tout seul en autonomie, en situation naturelle par exemple.

La deuxième fonction de Portfolio est une fonction pédagogique. Elle est basée sur la promotion de l'individualisation de l'apprenant, l'auto-observation et l'auto-évaluation, ce qui entre dans le domaine du processus « apprendre à apprendre ».

L'objectif du Portfolio n'est pas seulement de rendre compte de différentes situations d'apprentissage et du plurilinguisme individuel mais de différents niveaux de compétences acquis pour chaque langue ce qui se manifeste par des compétences partielles dans des différentes langues. Cela veut dire qu'un apprenant possédant les connaissances en plusieurs langues n'est pas censé

posséder ces compétences au même niveau pour toutes les langues pour pouvoir les utiliser convenablement dans des situations diverses. Les différents niveaux des comépetences prouvent d'un côtés ses savoirs et de l'autre ses possibilités de s'en servir à des fins différents.

Dans le Portfolio on mesure les performances dans un certain nombre de catégories de compétences et d'activités communicatives, les quatre skills (aptitudes) comme compréhension orale, compréhension écrite, production orale (en suivi et en interaction) et production écrite. Dans la partie Passeport, le Portfolio prend en compte les caractéristiques personnelles de l'apprenant tout en permettant de rendre compte en même temps de ses expériences interculturelles, qui sont aussi importantes pour son apprentissage que les compétences linguistiques elles-mêmes.

Différents Portfolios ont été définis pour les différents groupes d'âge. Jusqu'à nos jours plus de 60 Portfolios de langues ont été validés au Conseil de l'Europe à Strasbourg et sont en utilisation dans les pays différents. En Croatie le Ministère des sciences, de l'éducation et des sports a décidé d'introduire le portfolio européen des langues dans le contexte éducatif, et la version croate du Portfolio européen des langues existe depuis 2006. Le comité national pour l'élaboration des Portfolios a opté pour trois types de portfolios selon l'âge des apprenants: le Portfolio des langues pour les petits apprenants de l'âge de 7 à 10 ans, le deuxième pour les jeunes adolescents de l'âge de 11 à 14 ans et le troisième pour les adolescents ou les jeunes adultes au-délà de l'âge de 15 ans. Ces trois Portfolios sont édités par la maison d'édition Školska knjiga de Zagreb.

Notre recherche sur l'utilisation du Portfolio (PEL)

Dans le cadre du Ministère de l'éducation, des sciences et du sport de la République de Croatie nous effectuons depuis 2007 une recherche sur le processus d'« apprendre à apprendre » intitulée « Développement de l'autonomie de l'apprenant à l'aide du Portfolio ». La recherche est organisée sur trois ans avec des chercheurs croates de Zagreb et d'Osijek en collaboration avec des collègues de l'IUFM d'Orléans (France). La recherche a débuté avec des apprenants de la deuxième et de la cinquième classe de l'école primaire (selon le système scolaire en Croatie) c'est-à-dire avec des enfants ayant 8 ou 11 ans respectivement qui suivent des classes de la première langue étrangère de leur choix : de l'anglais, du français, de l'allemand ou de l'italien. L'équipe des personnes impliquées dans la recherche en Croatie comprend 8 formateurs et 12 enseignantes de différentes langues étrangères des écoles primaires.

Les objectifs de la recherche

En mettant en place le PEL pour les jeunes apprenants nous avons voulu tout d'abord familiariser les apprenants avec ce nouvel outil pédagogique, avec sa forme et son contenu et habituer les enseignants et les apprenants à son utili-

sation. Puisque l'objectif primordial de chaque portfolio est le développement de l'autonomie de l'apprenant c'est-à-dire de sa capacité d'auto-observation et d'auto-évaluation dans une de quatre aptitudes langagières comme les compréhensions et productions orales et écrites, nous avons décidés de nous concentrer en première année de nos recherches surtout sur les capacités de nos apprenants dans le domaine de productions orales qui se manifestent sous formes des interactions c'est-à-dire du dialogue et des productions orales en suivi c'est-à-dire du monologue. Nous avons décidé d'enregistrer par camescope toutes les productions orales de nos apprenants et de les leur montrer ultérieurement. L'objectif de ce procédé est de développer la conscience linguistique de nos apprenants, c'est-à-dire de leur faire observer leur productions langagières, de leur faire commenter ces productions pour qu'ils se rendent compte de ce qu'ils sont capables de faire avec la langue qu'ils sont en train d'apprendre. Après ces activités, on essayera de développer leurs réflexions sur ce qu'est une langue, comment elle fonctionne, comment ils sont capables de l'utiliser en jugeant leurs connaissances (Little, 2002, p. 26).

Le contenu des productions orales de nos apprenants fait partie du programme d'enseignement régulier établi à la rentrée scolaire et les thèmes de monologues et de jeux de rôle que les enseignantes ont choisis se consultant avec les apprenants peuvent être trouvés dans les manuels utilisés. C'est ainsi que nous avons voulu prouver à nos enseignantes que le travail avec le Portfolio peut facilement être integré dans le programme régulier d'enseignement et aider les apprenants à son acquisition.

En deuxième année de notre recherche, le moment dans lequel nous nous trouvons actuellement, nous allons montrer à nos apprenants leurs productions orales prises par le camescope avec l'intention de les faire réfléchir sur leur production et ainsi leur faire comprendre ce qu'est une langue, comment elle fonctionne et comment on doit organiser des éléments linguistiques pour qu'on puisse produire un texte compréhensible. Au cours de cette année, nous avons l'intention de travailler aussi sur les objectifs de certains exercices, d'aider les apprenants à comprendre à quoi sert un exercice, où il les conduit et ce qu'ils obtiennent au niveau des savoirs et des savoirs-faire quand ils travaillent sur des exercices choisis. Nous voudrions nous assurer si l'apprenant est capable de mener seul l'activité d'apprentissage, s'il a acquis la compétence à apprendre et s'il est prêt à développer ses capacités. Ce chemin le conduira à comprendre ce que veut dire apprendre une langue étrangère, à lui rendre le processus d'apprentissage plus transparent et plus compréhensible. Il l'aidera également à déterminer tout seul les objectifs d'apprentissage des langues étrangères qu'il est en train d'apprendre et à comprendre à quels fins il pourra utiliser un jour ses connaissances des langues étrangères (Barbot, 2000. p. 21).

Hypothèses

Au début de nos recherches, nous avons considéré plusieurs faits problables. Nos apprenants – les enfants de 8/9 ans ainsi que les jeunes adolescents de 11 ans sont capables de s'auto-évaluer en observant leurs productions orales. Nous sommes sûr qu'ils sont capables de produire un discours en suivi sans problèmes et d'entrer en interaction avec leurs copains sur les thèmes qu'ils ont abordés avec leurs enseignants au cours de leur travail régulier en classe. Il s'agit donc uniquement de répétition et de vérification de ce qu'ils ont déjà appris précédemment. Au moment où on leur montre les enregistrements vidéos de leurs productions orales, ils sont censés être capables de réflechir sur leurs productions, de parler de la langue qu'ils ont utilisée et d'exprimer leur opinion sur ce qu'ils ont fait plus ou moins bien et de dire comment ils pourraient améliorer leurs productions une autre fois. Après ces observations et ces réflexions au niveau de l'auto-évaluation, ils vont remplir dans leurs Portfolios des grilles avec des descripteurs qui décrivent les tâches qu'ils ont été capables d'effectuer.

Un apprenant autonome devrait donc devenir capable de décider de quoi apprendre, comment apprendre et finalement comment s'observer et s'évaluer. L'autonomie de l'apprentissage des langues devient pour l'apprenant à la fois un but et un moyen. Un apprenant autonome sait s'il est capable de faire quelque chose avec la langue et dans la langue qu'il est en train d'apprendre

Les instruments

Pour pouvoir effectuer toutes ces tâches, nous avons passé plusieurs mois à préparer nos enseignants à faire des enregistrements vidéo des expressions orales des apprenants par le camescope. Ils n'ont pas été habitués à se servir des caméras. Après cela nous avons rédigé des grilles d'évaluation comportant des listes des descripteurs pour des productions orales se rapportant à des thèmes choisis pour le monologue et les interactions verbales en jeu de rôle. L'objectif des grilles a été de donner aux apprenants la possibilité d'y noter ce qu'ils ont été capables d'effectuer au nivaeau de la tâche donnée. Il s'agit donc des grilles d'auto-évaluation où les apprenants ont la possibilité de noter dans la case ce qu'ils ont bien fait, ou de laisser la case vide pour ce qu'ils n'ont pas encore été capables de faire en moment où ils remplissent la grille. À par cela, un questionnaire pour les apprenants a été composé avec des questions concernant le degré de difficultés rencontrées en remplissant la grille (facile – difficile), les sentiments éprouvés à ce moment (amusant – ennuyeux), leur opinion personnelle sur la façon d'évaluation des compétences par eux-mêmes. À la fin, ils ont trouvé des questions qui servent à les faire réfléchir à leurs productions orales après le visionement des enregistrements et à dire s'ils sont contents de leurs productions langagières, s'ils ont oublié de dire quelque chose, s'ils pourraient le dire différemment en ajoutant ou en enlevant quelque chose (au niveau du lexique ou des structures), s'ils sont capables de remarquer des erreurs qu'ils ont faites, s'ils sont capables

de les corriger, etc. L'objectif de ce questionnaire est d'obtenir d'un côté des opinions personnelles de chaque apprenant sur le travail effectué et sa façon de participer à ce travail. De l'autre côté nous avons voulu voir si un apprenant est capable de formuler des réflexions sur ses productions langagières au niveau du l'intelligibilité et la cohérence du texte, sa grammaticalité, la façon dont il l'a prononcé et finalement l'aisance avec laquelle l'apprenant a parlé du thème choisi (Barbot,2000, p. 62).

Déroulement actuel de la recherche

Après avoir terminé avec les productions orales et après l'enregistrement par le camescope, les apprenants ont rempli les grilles où ils ont trouvé les descripteurs accompagnés de symboles de « smilies » plus ou moins sérieux ou souriants qui ont des significations suivantes: l'apprenant ne peut pas encore faire la tâche demandée tout seul, il peut faire la tâche demandée quelquefois tout seul mais pas toujours, et finalement il peut la faire toujours seul et sans problèmes. Par ces nuances de catégories nous avons voulu développer chez l'apprenant le sentiment que l'apprentissage d'une langue est un long processus qui ne se fait pas du jour au lendemain mais qui prend du temps. C'est ainsi qu'au cas où un apprenant ne peut pas encore faire tout seul ce qui est décrit par le descripteur, il aura l'occasion de pouvoir le faire après un certain laps de temps et d'y réussir s'il y investit des efforts. C'est donc à ce moment qu'il pourra remplir la grille avec le descripteur en question. Il s'agit là pour l'apprenant d'un travail de réflexion d'abord, d'auto-observation de ses savoirs et savoirs-faire et finalement d'auto-évaluation de ses compétences.

Comme à la fin de la troisième année de nos recherches (l'an 2010), nous avons l'intention de comparer ce que les apprenants ont noté à propos des descripteurs se rapportant à chaque aptitude, nous n'auront pas seulement la possibilité de remarquer le progrès des apprenants au cours de deux ans concernants leurs savoirs-faire, mais de constater aussi les différences individuelles de chaque apprenant au niveau de ses connaissances. Bien qu'ils aient tous été exposés à la même quantité d'information à l'entrée, transmises par la même personne en situation didactique, les résultats vont prouver que les informations n'ont pas été toutes retenues par les apprenants au même niveau et en même quantité.

Nous avons proposé à nos enseignants de travailler le semestre prochain (printemps 2009) sur quelques exercices écrits. La production écrite terminée, chaque apprenant aura l'occasion de corriger sa propre production et d'échanger ensuite sa copie avec celle de son copain. De telle manière chaque copie sera corrigée deux fois par des apprenants. Les apprenants auront donc l'occasion d'auto-corriger leurs propres productions écrites, de voir le genre d'erreurs commises et de devenir conscients du niveau de leurs compétences en production écrite.

Nous avons envisagé aussi pour le printemps prochain le travail des apprenants en groupes où ils vont tout seuls composer des exercices basés sur une tâche

de leur choix et les proposer à leurs copains de classe. Un groupe proposera un exercice à l'autre groupe conscient de la problématique qu'un tel exercice porte. Le but de ce procédé est de rendre les apprenants conscients des objectifs des tâches langagières qu'ils effectuent en classe avec leur enseignante et de comprendre que c'est la vraie voie qui les conduit vers le développement de leur compétence linguistique. Un apprenant autonome devrait devenir capable de décider de quoi apprendre, comment apprendre et finalement comment s'observer et s'évaluer.

Comme les parents jouent un rôle important dans le travail avec le Portfolio, surtout quand il s'agit des jeunes apprenants, nous avons sollicité leur participation à plusieurs reprises. Avant d'introduire notre projet de recherche dans des classes, nous avons organisé des réunions avec des parents auxquelles un formateur a toujours assisté avec l'enseignante en question pour présenter le Portfolio comme un outil didactique européen, pour expliquer ses fonctions et solliciter l'aide des parents surtout au moment où leurs enfants rempliront les grilles se rapportant aux éléments interculturels dans la Biographie langagière. Les parenst ont surtout été très fiers ayant appris que le Portfolio est un outil pédagogique utilisé par des milliers d'apprenants de différents pays européens et que le même genre d'exercices est effectué en même temps avec des apprenants de certaines écoles en France avec lesquelles nous collaborons. Nous avons préparé un questionnaire pour les parents en leur demandant leur opinion sur le travail avec ce nouvel outil pédagogique, en leur soulignant que le travail avec le Portfolio contribue au développement de la conscience sur l'importance des connaissances des langues étrangères, ce qui contribue à la compréhension de la diversité linguistque et culturelle en Europe.

Les enregistrements avec le camescope faits, nous avons invité les parents pour qu'ils visionnent les productions orales de leurs enfants. Les parents ont été très curieux de voir le niveau des compétences lingistiques de leurs enfants de la langue étrangère apprise en classe (fiers surtout quand il s'agit du français que la plupart de parents ne parle pas et ne peut donc pas contrôler à la maison les connaissances de son enfant). Les parents ont été très fiers de leurs enfants, surtout au moment où on leur a présenté un certificat de participation avec une carte géographique d'Europe ayant un dessin de la Craotie et de la France, symbolisant ainsi que le même projet se déroule dans le deux pays simultanément.

Nos collaborateurs français nous ont envoyé jusqu'a présent des enregistrements vidéos avec des productions des jeux de rôle et des monologues (dans des classes de l'anglais) ainsi que des vidéos sur lesquelles on peut voir des opinions et des réflexions langagières des jeunes adolescents français sur leurs productions orales, sur leurs savoirs-faire d'anglais.

Difficultés rencontrées au cours du travail avec le Portfolio

Lorque nous avons débuté avec notre recherche, il y a un an et demie, nous avons demandé à des enseignantes impliquées dans le projet de tenir un journal

de bord dans lequel elles noteront toutes les réactions intéressantes faites par leurs apprenants et rassembleront leurs impressions sur le déroulement du travail avec le Portfolio. Cela ne présentera pas seulement un matériel précieux pour notre recherche, mais surtout pour toutes les personnes qui utiliseront ultérieurement cet outil pédagogique dans leurs classes. Pourtant nos enseignantes ne sont pas toujours prêtes à rédiger régulièrement leur journal, faute de temps, prétendent-elles. Depuis le début du projet, nous avons reçu de manière irrégulière quelques pages avec leurs impressions. Nous en avons obtenus pourtant des informations précieuses. En voici quelques unes. La présentation du Portfolio aux apprenants, la présentation de sa composition et de son objectif pédagogique est un travail long et fatigant pour les jeunes apprenants. Au début de notre projet nous avons prévu pour cela deux heures au maximum. Pourtant il leur a fallu plus, étant donné que les jeunes apprenants commencent à s'ennuyer facilement et qu'il faut donc passer à ces moments à d'autres sujets. La compréhension de certains descripteurs devient difficile, il faut toujours leur citer des situations concrètes dans lesquelles ils ont rencontrés des tâches décrites par le descripteur. Ils se débrouilleront alors plus facilement au moment où ils doivent décider s'ils sont capables d'effectuer une tâche décrite par le descripteur ou non. Les jeunes apprenants oublient vite ce qu'ils ont appris auparavant, il faut donc le leur faire rappeler pour qu'ils puissent le noter dans la case appropriée de la grille des descripteurs.

Bien qu'il s'agisse du développement de l'autonomie de l'apprenant où l'apprenant est sollicité à s'auto-observer et s'auto-évaluer, les apprenants ne doivent pas rester sans aide de l'enseignant au moment où ils décident s'ils sont capables d'effectuer une activité décrite par le descripteur. L'enseignant devient à ces moments conseiller et guide qui aide l'apprenant à faire la tâche demandée (Barbot,2000, p.37). Les enseignantes nous ont posé des questions sur le nombre de fois qu'elles sont censés apporter le Porfolio en classe au cours d'un semestre et d'y travailler ainsi que sur le nombre de fois où l'apprenant emporte son Portfolio à la maison pour le montrer à ses parents. Nous leur avons suggéré qu'elles prennent en considération la situation en leurs classes et qu'elles l'utilisent autant de fois qu'elles le pensent nécessaire. Il serait opportun de l'utiliser 2 – 3 fois par semestre si possible pour que les jeunes apprenants n'oublient pas l'objectif du travail avec cet outil et la façon dont on remplit les grilles. La plupart des parents est intéressée à voir le Portfolio des enfants, l'enfant va donc l'emporter à la maison au moins deux fois par semestre.

Nous avons beaucoup travaillé avec les enseignantes sur la question de l'utilité de l'évaluation de l'apprenant par lui-même, sur l'importance de l'auto-évaluation en comparaison avec celle faite par l'enseignant. Nous espérons que nous avons rassurés nos enseignantes que l'auto-évaluation est de nos jours un procédé nécessaire. L'apprenant devient petit-à-petit conscient de ses savoirs en langue étrangère, de ses savoirs-faire de la langue qu'il est en train d'apprendre et se développe en personne compétente à évaluer ses production. L'enseignant de

son côté évalue les performances des ses apprenants en classe en tenant compte du contenu qu'il leur a transmis et des capacités de chacun d'eux en fonction avec le travail fait en classe. L'évaluation de l'enseignant devient complémentaire à celle de l'apprenant qui s'évalue étant conscient de ses capacités de savoirs et de savoirs-faire linguistiques.

Il ne faut pas oublier de mentionner à la fin un fait très important que nous avons tous noté. Pendant le travail avec le Portfolio, l'atmosphère dans la classe devient détendue, agréable et amicale ce qui crée des relations plus souples entre l'enseignant et les apprenants et rend la façon de communiquer en situation didactique plus naturelle.

Conclusion

À l'aide du Portfolio l'apprenant apprend à devenir autonome, à gérer son apprentissage. Ce qui est important c'est qu'en s'auto-observant et en s'auto-évaluant, l'apprenant se fait des représentations sur ce qu'est une langue, ce que veut dire posséder une langue, ce que signifie acquérir et apprendre une langue. Ces procédés développent la conscience linguistique qui permet à l'apprenant de développer une approche réflexive sur ses capacités langagières et communicatives et sur les différentes façons de travail à partir des documents choisis. Au cours de notre recherche sur l'utilisation du Portfolio et l'autonomie de l'apprenant, chaque apprenant aura des possibilités de juger son apprentissage, d'apprécier ses acquisitions et de prendre en charge son apprentissage.

BIBLIOGRAPHIE

Marie-José, Barbot, (2000) : *Les auto-apprentissages*, CLE International

David, Little ; Perclovà Radka (2001) : *Portfolio européen des langues, guide à l'usage des enseignants et formateurs d'Enseignants,* Division des Langues Vivantes, Strasbourg

Daviod, Little(2002) : « Autonomie de l'apprenant » in Helmling Brigitte *L'apprentissage autonome des langues en tandem*, Didier.

Matériaux didactiques :

Cadre européen commun de référence pour les langues: apprendre, enseigner, évaluer, (2001), Conseil de l'Europe, Didier, Paris

Europski jezični portfolio za učenike i učenice od 7 do 10/11 godina u Republici Hrvatskoj, (2006.), Ministarstvo znanosti, obrazovanja i športa Republike Hrvatske, Vijeće Europe/Council of Europe, Školska knjiga, d. d., Zagreb

Europski jezični portfolio za učenike i učenice od 11 do 15 godina u Republici Hrvatskoj, (2006.), Ministarstvo znanosti, obrazovanja i športa Republike Hrvatske, Vijeće Europe/Council of Europe, Školska knjiga, d. d., Zagreb

Ивон Врховац

УВОЂЕЊЕ ЕВРОПСКОГ ЈЕЗИЧНОГ ПОРТФОЛИЈА У ОСНОВНЕ ШКОЛЕ У ХРВАТСКОЈ – НЕКА ПИТАЊА ЗА РАЗМИШЉАЊЕ
(Резиме)

У чланку се приказује истраживање које се спроводи у неким хрватским основним школама о употреби Европског језичног портфолија са ученицима од 8 и 11 година на часовима француског, енглеског, немачког и италијанског као првог страног језика. Истраживањем се проучавају ученикове способности за усмену језичку продукцију – монолог и интеракција. После самопосматрања језичких продукција, ученици изврше самопроцену и у портфолијима испуњавају таблице с дескрипторима. Ученичке усмене продукције снимају се на видеотраке и затим показују истим ученицима како би их после посматрања подстакле на размишљање о начину на који су извршили задатак. Тим путем се подстиче ученикова језичка рефлексија. У истраживању се користе многобројни упитници за ученике и родитеље о корисности употребе портфолија на часу страног језика.У трећој години истраживања ученици ће сами осмислити задатке једни за друге како би увидели циљеве појединих задатака, размишљали о својим језичким продукцијама и спровели самопроцену о њима. Циљ ових поступака је развијање ученикове самосталности и поимање да је учење страног језика дуготрајни процес.

Кључне речи: Европски језични портфолио, самосталност, самопроцена.

BIBLID: 0015-1807, 36 (2009) 2 (pp. 297–304)
UDC 371. 3::811.163.41'243

Tatjana Šotra
Université de Belgrade

RECONSIDÉRER L'ENSEIGNEMENT DE L'EXPRESSION ORALE

*Dans l'enseignement des langues étrangères, il paraît opportun d'évaluer l'efficacité des méthodes utilisées pour enseigner / apprendre l'expression orale sous l'optique des disciplines scientifiques de référence de la fin du 20e siècle. La notion de compétences langagière et pragmatique, dans la perspective didactique actuelle, se rattache à « **la pédagogie actionnelle ou interactionnelle** » inspirée du cognitivisme piagétien, de l'interactionnisme vygotskien, et de la linguistique pragmatique. L'activité langagière comprend la capacité de faire face aux situations de communication imprévues dans lesquelles **il faut agir** et répondre aux exigences de cette situation proche de la réalité, de la façon la plus efficace. La didactique fait un retour à l'« **éclectisme méthodologique** » qui se manifeste par le mélange de méthodologies adapté à la diversité des apprenants et au contexte d'enseignement.*

L'expression orale et son enseignement présentent un sujet qui engage la plus grande attention des didacticiens, depuis plus d'un siècle (c'est-à-dire, depuis l'apparition officielle de la première méthode orale en France, en 1902, la Méthode directe, et son introduction dans des écoles secondaires). Toutes les méthodologies appelées « orales » (Audio-orale, Audio-visuelle), aussi bien que l'approche communicative, ont essayé de définir l'expression orale: certaines règles et les principes fondamentaux sont postulés, les stratégies, et les démarches les plus variées sont déjà expérimentées. Mais est-ce qu'on en connaît tout ? Nous aussi, lors de nos séminaires pédagogiques, nous en avons parlé à plusieurs reprises, tous nos ateliers tournent autour de l'expression orale. On devrait pouvoir dire que le sujet est épuisé, qu'on n'aurait plus besoin d'en parler, que la question est largement traitée, présentée, discutée, examinée, appliquée en classe.

Pourtant, dans le cadre des réflexions pédagogiques les plus actuelles les recherches récentes faites (par exemple, dans des Universités françaises, à Aix où une grande équipe travaille sur l'oral, à l'université de Bourgogne, ou à l'Université de Genève dans le Service de la Formation Continue), il paraît opportun d'évaluer l'efficacité des méthodes utilisées pour enseigner / apprendre l'oral et la pertinence des techniques appliquées, de se demander encore une fois si les interventions didactiques en classe de langue sont adaptées aux conditions pratiques et aux intérêts des élèves, en un mot, de voir où on en est aujourd'hui. Les théoriciens et les praticiens se sont engagés à réexaminer les principes et à présen-

ter et à discuter des nouvelles approches du fonctionnement des langues (langue maternelle, langue seconde, langue étrangère), de **repenser l'enseignement**[1] des langues vivantes sous l'optique des disciplines scientifiques de référence qui ont marqué l'évolution de la didactique des langues lors de la dernière décennie et surtout: 1. celle des sciences du langage (la linguistique pragmatique, l'analyse du discours, la théorie de l'énonciation), et 2. sous l'optique de la psychologie cognitive, de la psycholinguistique, de la sociolinguistique .

Pour pouvoir en discuter nous aussi, nous procédons à une remise à jour de l'enseignement de l'oral ce qui nous oblige à revoir tout d'abord :

Qu'est-ce que l'expression orale ?

Essayons de rappeler quelques-unes des réponses déjà élaborées par des théoriciens[2], à savoir :

1. **«** une **réalité physiologique »** – qui engage tout notre appareil vocal, et tout notre corps (s'exprimer oralement, c'est respirer, placer la voix, articuler et prononcer, mettre le ton, accentuer, accélérer ou ralentir le débit, c'est aussi adapter la mimique du visage à ces propos, gesticuler, bouger dans l'espace), c'est une expression verbale et non verbale. **« Parler c'est un sport »**[3] – pour les gens de théâtre, c'est une technique qui exige un entraînement permanent.
2. La parole a une dimension **linguistique –** ce qui exige l'appropriation de la « langue » et de la « parole », des normes de grammaire et des normes d'emploi, des genres correspondant aux différentes situations, âges, cultures et civilisations, sexes etc. Bien parler, c'est un art **rhétorique** – qui exige une éducation oratoire, une éloquence bien travaillée, une expression logique, bien organisée, décorée de figures de style, de tournures poétiques etc.
3. une « réalité **psychologique** » – c'est une réalisation immédiate de la pensée, un choix instantané du mode d'expression de l'idée (c'est un réseau qui doit intégrer les savoirs, les savoir-faire et les savoir-être). Bien parler, c'est construire de nouveaux systèmes psychologiques.
4. une **« réalité sociolinguistique »** – parler c'est communiquer. Parler, c'est un besoin d'établir le contact avec l'autre, un désir de rencontrer l'autre, un besoin d'échanges, d'interactions de messages entre plusieurs personnes, un mode d'établir un contact avec soi-même. Bien parler, c'est un charisme, un don de s'imposer aux autres, pour un politicien

[1] Voir l'ouvrage qui est issu du colloque *Repenser l'enseignement des langues*, organisé à Genève en septembre 2003, sous l'égide du *Service de la Formation continue* de l'Université.

[2] Nous reprenons quelques-unes des définitions de base élaborées dans l'ouvrage de L. Bellenger, **L'Expression orale**, Paris, 1979, PUF.

[3] *Ibid*. p. 3.

c'est le don d'imposer une autorité sur un groupe, de persuader, de manipuler les masses.

5. un **« objet d'enseignement »**, d'apprentissage, d'éducation, de perfectionnement. Enseigner/apprendre l'expression orale signifie savoir bien provoquer et maîtriser les réflexes liés à la parole, savoir combiner toutes ces ressources psychologiques, linguistiques, communicatives de l'élève.

En tant qu'objet d'enseignement, le travail sur l'expression orale est défini par sa nature même : donc, enseigner à l'élève l'art de parler représente une tâche complexe qui englobe, d'une part, toutes les activités orales et écrites que nous produisons en classe à savoir: les activités phonétiques, lexicales, syntaxiques, textuelles, activités de compréhension et de production (particulièrement orales). D'autre part, on sait bien que l'objectif fondamental de l'approche communicative est celui de transformer l'expression orale, (monologale ou dialogale), en **compétence de communication**. Mais, l'approche communicative, qui est considérée comme une méthode non directive, est-ce qu'elle nous donne un modèle général et unique pour l'enseignement de la compétence de communication ? Comment faire pour identifier les compétences, comment les exploiter, comment les enseigner et comment les faire acquérir ?

Avant de voir comment la méthodologie de l'oral est repensée ou redéfinie aujourd'hui, sur quoi on insiste en particulier, rappelons–nous ce que le concept de **compétence de communication signifie en didactique des langues,** quelles sont ses composantes ou sous compétences ?

La théorie de l'approche communicative les résume ainsi[4] :

- **La compétence linguistique** – sous-entend les savoirs et les savoir-faire relatifs au lexique, à la phonétique, à la syntaxe et aux autres dimensions du système d'une langue
- **La compétence sociolinguistique** – renvoie aux paramètres socioculturels de l'utilisation de la langue. Elle comprend l'appropriation de normes sociales (règles d'adresse et de politesse, régulations des rapports entre générations, sexes, statuts, groupes sociaux, les rituels fondamentaux d'une communauté. La compétence sociolinguistique implique la connaissance des aspects interculturels des échanges.
- **La compétence pragmatique –** est le titre redéfini qui englobe les trois compétences citées dans les premiers écrits sur l'approche communi-

[4] Dans son ouvrage J. J. Richer, *Problématique de l'enseignement du FLE*, Université de Bourgogne, 2006/2007, pp. 128–129. L'auteur emprunte le terme **pragmatique** au courant linguistique pour en résumer les trois compétences du modèle de S. Moirand (compétences discursive, stratégique et référentielle).

cative : la compétence pragmatique comprend, donc, l'utilisation des fonctions de communication (actes de langage, fonctions langagières) et s'appuie, dans la plupart des activités, sur le concept de **ludique,** à savoir toutes sortes de jeux d'imitation ou de compétition, des scénarios, des jeux de rôle, des scripts d'échanges interactionnels, de la pédagogie du théâtre. Elle renvoie également à la maîtrise du discours organisé, cohérent, au repérage des types et genres textuels, des effets d'ironie et de parodie.

Nous voyons que le travail d'élaboration de moyens d'enseignement de l'oral dès le début, repose sur le concept de compétence. La compétence est de l'ordre de **l'agir.** La compétence, le terme qui est à l'origine employé dans le monde du travail et dans le vocabulaire de qualification, représente « un savoir agir qui consiste à savoir **mobiliser**, **intégrer** et **transférer** les connaissances et les capacités dans un contexte/ .../ /où/ ... il faut résoudre des problèmes précis » (Erard/Schneuwly, 89). La notion de capacité, dans la perspective didactique, se rattache, donc, à « **une pédagogie actionnelle ou interactionnelle** », inspirée du cognitivisme piagétien[5] et de l'interactionnisme vygotskien (deux psychologues théoriciens qui chcun de son côté explique la structuration langagière de la pensée). La compétence **pragmatique,** elle aussi est fondée sur la théorie du langage d'Austin dont le principe fondamental est: « Que dire c'est faire ». C'est exactement dans cette direction que la didactique des langues s'est développée au cours des 10 dernières années et que toutes les stratégies en sont redéfinies.

L'activité langagière ne se limite, donc, pas seulement à la connaissance de **normes de grammaire et de normes d'emploi** mais elle donne une forte importance **à la dimension socioculturelle**. Elle comprend la capacité de faire face aux situations de communication imprévues dans lesquelles **il faut agir** et répondre aux exigences de cette situation proche de la réalité, de la façon la plus efficace. La sollicitation de la parole dans une situation où les élèves doivent trouver la solution aux problèmes posés, c'est un « truchement pédagogique » par lequel agir dans l'immédiat et le « comment faire » fait disparaître le stress du « comment dire ». Ainsi, dans une perspective globale, le déclenchement de la parole en classe et la plupart d'exercices oraux s'appuient sur des consignes qui ont la forme d'une **demande de faire** dont le but est de favoriser la compréhension et de

[5] Rappelons ici la théorie piagétienne de la construction progressive de la pensée humaine qui commence dès la naissance : lorsque l'enfant entre en contact avec le monde il commence à developper les schèmes de la pensée (et du langage) grâce à l'organisation **d'une action**. L'intelligence se construit par les actions (schèmes) que l'enfant effectue successivement, elles s'organisent et se combinent par ensemble de « mouvements » (étape sensori-motrice – jusqu'à l'âge de 2 ans). Celle-ci est succédée par de nombreuses opérations (étape opératoire de 2 à 6 et de 6 à 11 ans) et aboutit à l'étape des opération formelles (de 11 à 16 ans). Donc, l'intelligence se développe par son iteraction avec le monde et son adaptation permanente à l'environnement issu d'un processus de transformation.

provoquer la production orale spontanée, d'apprendre aux élèves à réfléchir dans une langue étrangère (il faut, en fait, faire en sorte que le temps entre la pensée dans la langue 1 et la production en langue 2 soit le plus bref possible).

Comment procéder dans l'apprentissage de l'oral ?

Rappelons aussi la règle numéro 1. de l'approche communicative: la centration sur l'apprenant (mettre l'apprenant au centre du processus pédagogique). Comme ce principe a réaffirmé sa pertinence, sur le plan global pendant les deux dernières décénnies, la démarche pédagogique de l'oral adaptée à cet objectif doit mobiliser un travail collectif de la classe sous la forme d'**activités** qui sont proches des besoins des élèves, de leur expérience, de leurs caractéristiques, de leurs motivantions pour leur fournir les outils langagiers, pour mieux maîtriser les genres travaillés.

Ainsi dans, un premier temps, il faut procéder à une analyse des **genres**, des contextes, des domaines d'activités et d'utilisation de la langue cible. Les didacticiens distinguent deux genres travaillés à l'école qui spécifient le contexte:

A) **le genre scolaire** – il fournit un *corpus* de situations naturelles pleines de contenus linguistiques divers s'appuyant sur la vie de classe, où se crée un interactionnisme spontané favorable à la parole sur le français et en français (Langue Cible). Pour améliorer l'oral toutes les activités en classe peuvent se transformer en un rapport intersubjectif, en une stratégie efficace favorisant la compréhension et la production orales en situation ordinaire.

B) **le genre hors – scolaire** – relatif aux différents lieux, institutions, personnes, objets, événement, actes, textes, ce qui permet de dégager les contenus langagiers thématiques touchant à la vie pratique.

Ensuite, on procède à l'analyse de ces activités langagières pour mettre en évidence la façon dont elle s'actualisent dans chaque situation d'enseignement/apprentissage: là, à part les quatre activités classiques (écoute/réception/production à l'oral et à l'écrit), après avoir remis en question l'efficacité des stratégies utilisées, on en rajoute encore deux qui font partie d'une **méthodologie interactive** : les activités **d'interaction** (toutes les activités de communication **– conversation, guidée ou libre** où les participants deviennent, à tour de rôle, locuteurs/destinataire). Le principe de base en est : le principe d'alternance des tours de parole où les interactants sont engagés dans des activités communes et où ils doivent coordonner leurs actions et leurs paroles et se synchroniser mutuellement. Le deuxième type d'actualisation c'est **l'activité de médiation** où l'élève est appelé à reformuler le sens des interactions, à interpréter le sens d'une conversation, d'un événement, d'un texte (rapport, résumé, compte rendu, synthèse, lecture interactive etc.). À ces activités s'ajoute une activité appelée la communication **non verbale** (éléments gestuels, prosodiques, éléments paralinguistiques, para-

textuels etc, en un mot, les activités comportementales) qui donne à l'échange toute son authenticité.

Réexaminer l'enseignement de l'expression orale c'est favoriser la dimension psychologique

Reconsidérer l'enseignement de l'oral, au début du XXI siècle, c'est pour les didacticiens et les experts en psychologie cognitive, **mettre au premier plan la dimension psychologique** de cette activité, c'est valoriser et mettre en œuvre toute la disponibilité mentale de l'élève. L'expression orale en tant que technique pédagogique, est-ce une **acquisition** inconsciente de réflexe langagier ou un **apprentissage** systématique. Certaines méthodes optent pour la première technique (M naturelle, audio-orale, néo-naturelle de Krashen/Terrell) et d'autres pour la seconde (explication et apprentissage des règles de grammaire, du lexique etc). Les cognitivistes disent qu'une frontière stricte entre le conscient et l'inconscient n'est pas définie. Donc, l'appropriation[6] d'une langue étrangère ne peut pas se réduire à une seule technique exclusive : on le fait progressivement de façon à familiariser l'apprenant avec un nouveau système d'écoute, de phonation, d'enchaînement de mots et d'idées, il faut habituer l'élève à ce va-et-vient constant entre le conscient et l'inconscient, entre l'**entraînement du réflexe de prononciation** et **le raisonnement,** entre **la réaction spontanée** et **l'action réfléchie** dans une langue autre que maternelle. Pour atteindre ce but on doit passer par les deux techniques connues, aussi, en didactique comme **automatisation /conscientisation**, exercices de répétition et de production à haute voix/explication du fonctionnement du langage.

L'apprentissage de l'oral en tant qu'une réorganisation intérieure de la pensée (et du Moi) représente une transformation profonde de tout le système psychique: apprendre à repérer et simuler les contextes de production orale, développer la capacité de monologuer ou dialoguiser la parole, apprendre à faire un autocontrôle permanent de la parole, à anticiper la production orale, apprendre à apprendre ou à prendre la parole, prendre conscience de la voix et du corps, toutes ces activités mentales ont une forte portée formative.

Et l'approche méthodologique ?

Est-ce qu'on peut dire à la fin de cet exposé qu'on dispose davantage d'outils, de techniques pour réaliser les objectifs pédagogiques qui nous intéressent ici ? Est-ce qu'on peut, en fin de compte, dicter aux praticiens ce qu'ils ont à faire et comment faire dans l'enseignement de l'oral ? La didactique de la fin du siècle fait un retour à l' « **éclectisme méthodologique** » (Puren**,** 2001**)** (avec toutes les précautions qu'il faut prendre pour ne pas faire un retour à une méthodologie traditionnelle) qui se manifeste par le mélange de méthodologies qui doit être

[6] Le terme « **appropriation** » de H. Besse / R. Porquier, (1984, p. 91), peut être proposé comme une solution englobant les deux concepts **« acquisition – apprentissage »** opposés par Krashen.

adapté à la diversité des apprenants et au contexte d'enseignement. Autrement dit, c'est la coexistence, au sein d'une même unité, de l'application des stratégies de la méthodologie traditionnelle, audio-visuelle, de l'approche communicative, ou des méthodes non-conventionnelles … Or, la didactique actuelle, peut s'appuyer sur le communicatif, l'interactif, l'actionnel, mais toutes ces approches ont un dénominateur commun : il s'agit d'une méthodologie **ouverte, dynamique et non dogmatique**, où tous les procédés sont permis si l'enseignant les considère comme les plus efficaces pour atteindre les objectifs en fonction des apprenants concernés dans leur milieu social[7]. Notre objectif ne tend pas à prescrire ni même à recommander telle ou telle méthode mais à présenter divers options et à inviter les collègues à **Reconsidérer** ensemble notre pratique courante.

BIBLIOGRAPHIE

H. Besse / R. Porquier (1984), *Grammaire et didactique des langues,* coll. LAL, Hatier, Paris.

S. Erard et B. Schneuwly (2005) : « *La didactique de l'oral : savoirs ou compétences ?,* p.69 – 97 » , in J.P. Broncard et al, *Repenser l'enseignement des langues,* Presse Universitaires du Septentrion, IFMES et Université de Genève;

S. Krashen et T. Terrell (1983), *The Naturel Approach : Language Acquisition in the Classeroom*, New York, Pergamon Press.

S. Moirand (1982), *Enseigner à communiquer en langue étrangère*, Paris, Hachette.

H. Portine (2001), *Énonciation et didactique de la grammaire,* Université de Bordeaux 3, Equipe TALANCO, *Language French research seminars*, ed. Univ. Of Glasgow.

Ch. Puren (2001), *La Didactique des langues étrangères à la croisée des méthodes, Essais sur l'éclectisme*, Didier, Paris.

J. J. Richer (2006/2007), *Problématique de l'eseignement du FLE*, Université de Bourgogne, pp. 128–129.

[7] L'enseignant et l'apprenant ne doivent pas tomber dans les travers les plus couramment pratiqués : l'enseignement de la langue étrangère dans la langue maternelle.

Татјана Шотра

ПРЕИСПИТАТИ НАСТАВУ УСМЕНОГ ИЗРАЖАВАЊА
(Резиме)

Преиспитивање ефикасности и функционалности коришћења дидактичких метода у стицању вештине усменог изражавања у настави страних језика креће се у смеру сагледавања овог сегмента наставе из угла савремених лингвистичких наука (прагматичне лингвистике, анализе дискурса, лингвистике исказивања и др.) и из угла психолошких наука (когнитивизма, конструктивизма и др.).

Стицање комуникативне компетенције према редефинисаној формулацији подразумева: језичку, социолингвистичку и прагматичку компетенцију. Прагматичка компетенција у настави језика означава усвајање комуникативних функција кроз **језичке чинове**, што се у пракси постиже путем конкретних (лудичких) **активности. Активности** се, изводе прогресивно по степенима, у ситуацијама сличним природним (у складу са Пијажеовим конструктивистичким моделом по којем се усваја матерњи језик). У њима се, неком врстом педагошког „скривања“ циља, ученику задају проблеми које треба да „реши“, активност која ослобађа ученикov израз и укида стрес због изражавања на страном (француском) језику.

У природним ситуацијама, контексти у којима се усвајају језички садржаји планирају се према групама у којима савремена дидактика предвиђа **школски и ваншколски језички жанр.** Овако планирани језички садржаји олакшавају изражавање на француском и о француском као страном језику, помоћу њих се стиче изговорни рефлекс, постиже спонтаност у реакцијама, подстиче размишљање на страном језику и развија интерактивност. С психолошке тачке гледишта ови су ментални процеси познати као аутоматизација/освешћивање појмова, а у дидактици као технике рада (несвесно) **стицање** рефлекса/ (свесно) **учење** појмова.

Као методолошки приступ за овладавање вештином усменог изражавања све више се примењује **еклектички поступак** у раду, који подразумева коришћење свих техника познатих из осталих дидактичких метода.

Кључне речи: усмено изражавање, комуникативна компетенција, језички чинови, активност, итерактивност, језички жанрови, стицање/учење, еклектички поступак.

BIBLID: 0015-1807, 36 (2009), 2 (pp. 305–312)
UDC 378:147:811.133.1] (437.11)

Ana Vujović
Université de Belgrade

LE FRANÇAIS EN TANT QUE LANGUE DE SPÉCIALITÉ EN SERBIE

On présente des caractéristiques de l'enseignement actuel du français en tant que langue de spécialité en Serbie, en soulignant des problèmes principaux que cet enseignement rencontre ces dernières années et en proposant des mesures qu'il faudrait prendre. On parle aussi de l'histoire de l'enseignement du français en Serbie et des différences par rapport à la situation en France.

Aujourd'hui, il est évident qu'il ne peut pas y avoir d'appropriation et de transmission des savoirs efficaces en l'absence d'une bonne maîtrise de la langue maternelle et de plusieurs langues étrangères. De nombreux métiers (comme le commerce, la diplomatie, le droit, le tourisme, différents domaines des sciences etc.) s'exercent de plus en plus couramment en plusieurs langues. Dans le monde moderne où la maîtrise de la langue anglaise est une chose normale et obligatoire, la connaissance d'une autre langue étrangère sera de plus en plus requise et deviendra un avantage important sur le marché du travail. Ceci devient une nécessité pour tout le monde et est motivé plutôt par des raisons économiques que culturelles.

En parlant de l'enseignement du français de spécialité, il faudrait souligner qu'il ne se fait pas de la même façon en France ou dans un autre pays non francophone (dans notre cas, la Serbie). Quelles sont les différences ?

- D'un côté, les apprenants qui suivent les cours du français de spécialité en France sont le plus souvent des personnes connaissant bien la langue et exerçant déjà leur métier ou participant aux équipes de recherches françaises ou internationales. Dans ces équipes et dans les classes de langue, il y a toujours des collègues d'autres pays et parlant d'autres langues. De plus, ils se trouvent tous en France, c'est-à-dire entourés de la langue et de la culture françaises, motivés par le besoin urgent et très fort de maîtriser la langue française nécessaire dans la communication quotidienne (professionnelle et autre).
- De l'autre côté, dans les pays non-francophones, l'enseignement de la langue française se fait, le plus souvent, dans le cadre des cursus universitaires : les étudiants de différentes universités, futurs spécialistes dans de nombreux domaines, sont en train d'apprendre leur future profession en même temps que

le français de spécialité. Ils sont entourés de leurs collègues qui parlent la même langue et appartiennent à la même culture. Ils sont tous loin de la France et ils ne voient pas toujours bien clairement la réelle utilité d'une langue étrangère ou le besoin de la parler un jour. Ce problème est d'autant plus grave dans des pays économiquement moins développés dont les habitants se sentent plus isolés et ne peuvent pas profiter de certains programmes de coopération au niveau international. Evidemment, tout cela se reflète sur leur motivation qui est parfois très faible, mais elle dépend aussi du domaine professionnel des étudiants.

La distinction que Florence Mourlhon-Dallies fait entre plusieurs appellations qui se sont succédé pour désigner l'enseignement du français (langue étrangère) à des fins utilitaires et/ou professionnelles nous semble justifiée et significative.[1] Ces termes sont parfois mélangés sans distinction claire et généralement acceptée. Selon l'auteur pourtant, on devrait distinguer :

- Le français de spécialité qui correspond à un ensemble de ressources et de démarches pédagogiques centrées sur des domaines de spécialité parmi lesquelles les enseignants cherchent le matériel et rendent compte de la diversité du champ traité.
- Le FOS (français sur objectif spécifique) considère chaque demande comme unique, travaille métier par métier, en fonction des besoins d'un public précis. Il s'adresse principalement à des personnes déjà en activité ou relativement qualifiés, et à des personnes parlant déjà le français (au moins après 120 heures de cours).
- Le français professionnel concerne des personnes en complément de formation, voire des employés occupant des postes de bas niveau de qualification. Il se situe à l'articulation du français général et du français de spécialité. Aussi bien, le français professionnel se distingue du FOS parce que ce deuxième peut concerner des débutants complets et mêler dans un même groupe des apprenants relevant du FLS et des étudiants de FLE. Alors, le français professionnel n'est pas totalement situé dans le champ du FLE, mais concerne aussi des natifs.
- Le français à visée professionnelle se rapporte au français appris à des fins professionnelles, qu'il s'agisse de travailler en français tout en restant dans son pays d'origine ou de se rendre dans un pays francophone (pour apprendre un métier ou pour l'exercer). Le français à visée professionnelle trouve des applications concrètes et très variées dans tous les secteurs de la vie professionnelle. Il est impossible de donner une liste exhaustive des domaines qu'il permet d'aborder, mais il est sûr que certains domaines font l'objet d'un intérêt croissant (le français des affaires, du tourisme, le français juridique, médical, scientifique et technique). Le français à visée professionnelle n'annule pas le français de spécialité, il le complète, et « devient une appellation générique qui coiffe les différents français

[1] Voir : Florence Mourlhon-Dallies, « La langue des métiers. Penser le français langue professionnelle », *Le Français dans le monde,* n° 346, 2006, pp. 25–28.

de spécialité. Il est possible qu'un jour ou l'autre l'expression supplante celle de FOS, dans la mesure où elle est plus parlante au grand public et aux non spécialistes. On remarque d'ailleurs que le FOS est désormais réservé pour désigner une ingénierie de formation adressée à des publics hautement spécialisés, alors que le français à visée professionnelle concerne davantage les nouveaux publics. »[2]

- Le français langue professionnelle (FLP) est un terme récent qui se rapporte au fait que, de nos jours, toute activité professionnelle exige une bonne maîtrise de la lecture et de l'écriture. Le FLP concerne les étudiants étrangers ou les spécialistes de différents domaines aussi bien que de simples ouvriers sans qualifications.

Si on voulait appliquer cette classification en parlant de la situation actuelle en Serbie, surtout de l'enseignement des langues étrangères dans des facultés dites non-philologiques, il nous semble que deux termes correspondraient le mieux :

1. Le terme du FOS : D'abord parce que l'enseignement se fait dans chaque faculté séparément, c'est-à-dire, il n'existe pas un centre unique pour l'apprentissage des langues étrangères de spécialité. Alors, chaque faculté organise ses cursus selon ses propres besoins, qui peuvent varier beaucoup selon le domaine d'études : on n'a pas le même programme à la faculté de philosophie et à celle de l'agronomie, par exemple, on n'y utilise pas les mêmes matériels et la terminologie est très différente. L'enseignement du FOS aux facultés s'adresse aux étudiants maîtrisant la langue jusqu'à un certain niveau (celui-ci peut aussi varier entre A2 et B2, même dans un groupe, ce qui exige un effort énorme de la part de l'enseignant).

2. L'appellation du français à visée professionnelle correspondrait mieux si l'on considère le fait que l'enseignement des langues étrangères sur objectifs spécifiques s'organise le plus souvent à la première et à la deuxième année d'études. À ce moment-là, les connaissances que les étudiants ont de leur future profession ne sont pas encore approfondies et cela représente parfois un problème pour les étudiants comme pour les enseignants : les premiers ne connaissent pas la langue et ne font que commencer à bien connaître la profession, les deuxièmes connaissent la langue, mais pas la profession. En effet, la seule solution possible dans cette situation nous semble de préparer cet enseignement en équipe d'experts de différents domaines (de profession et de langue enseignée).

L'histoire de l'enseignement des langues étrangères de spécialité en Serbie

Le français est enseigné en Serbie dès la fondation du Lycée et de la Grande école au XIX^{ème} siècle. À cette époque, une langue étrangère était obligatoire pour les étudiants de toutes les facultés, et les plus répandues étaient l'allemand et le

[2] Florence Mourlhon-Dallies, « Le français à visée professionnelle : enjeux et perspectives », *SYLED-CEDISCOR,* p. 92, France, http://cla.univ-fcomte.fr./gerflint/Baltique3/MourlhonDallies

français. Après la fondation de l'Université de Belgrade les langues étrangères sont devenues des matières optionnelles.

L'enseignement de langues étrangères de spécialité (dans les facultés non-philologiques) était organisé dans presque toutes les facultés à partir des années soixante du XXème siècle, le plus souvent en tant que matière facultative (c'était même la décision d'une conférence inter-universitaire tenue à Zagreb en juin 1952). Les facultés offraient des cours de langues étrangères de spécialité sur plusieurs années, le plus souvent deux cours de 45 minutes par semaine). Ensuite, l'apprentissage des langues étrangères est devenu obligatoire et a été organisé, le plus souvent, sur les deux premières années d'études: en première année on enseigne/apprend la langue générale et en deuxième année, on se concentre sur la langue de spécialité.

Et aujourd'hui, dans un monde de nombreuses et diverses communications, paradoxalement, on se heurte à un manque d'intérêt dans beaucoup de facultés non-philologiques: des langues étrangères y sont considérées comme des matières moins importantes et parfois même inutiles qui prennent le temps et l'énergie des étudiants qui devraient se concentrer plutôt sur des choses « sérieuses » concernant leur future profession. Comme si la connaissance des langues étrangères, et surtout des langues étrangères de spécialité, n'était pas une chose utile et nécessaire ou comme si les étudiants avaient déjà cette connaissance. Et dans une situation pareille, on pourrait dire que l'anglais est seul à avoir sa place et les autres langues disparaissent très souvent, ce qui nous ramène à la première partie de notre communication.

L'enseignement actuel des langues de spécialité en Serbie rencontre de nombreux problèmes :

- Les langues étrangères de spécialité ne sont pas obligatoires dans le cursus de toutes les facultés. Et ce n'est surtout pas parce que la connaissance des langues étrangères est déjà à un niveau assez élevé (ce qu'on pourrait attendre après au moins huit ans d'apprentissage d'une langue dans le primaire et le secondaire – ce qui ouvre un autre domaine de recherches). Cette connaissance varie beaucoup entre les villes et les facultés, en plus elle est très différente quand il s'agit des quatre compétences linguistiques. Le plus souvent, les meilleurs résultats des étudiants sont obtenus en compréhension écrite (dont ils ont le plus besoin pour pouvoir lire des publications) et ils rencontrent les plus grands problèmes dans l'expression orale (pourtant très importante quand il faut exposer les résultats de ces recherches ou mener les négociations, par exemple).
- Dans plus de la moitié des facultés de l'Université de Belgrade, par exemple (et c'est la plus ancienne et la plus grande des universités en Serbie) l'anglais est l'unique langue proposée aux étudiants. Si l'on compare la situation actuelle avec celle d'il y a une quinzaine d'années, on pourra remarquer qu'en 1992/93 on offrait quatre langues étrangères (anglais, français, allemand et russe)

sur toutes les facultés de l'Université de Belgrade, tandis qu'aujourd'hui, dans 56% des facultés, on n'étudie que l'anglais et avec un nombre de cours qui est réduit de moitié. Les langues étrangères, même l'anglais, deviennent de plus en plus souvent des disciplines optionnelles non-obligatoires et sont considérées comme des disciplines générales et non professionnelles. Cette situation aura probablement des effets négatifs sur la position et le prestige de l'Université de Belgrade, étant donné que les universités privées offrent aux étudiants des cursus de deux langues étrangères et ainsi les préparent mieux pour un monde du travail ouvert et international.

- Si l'on regarde les syllabus de nombreuses facultés de la région et de l'Europe (dont celles de Slovénie, Roumanie, Slovaquie, Bulgarie, Grèce, France, Allemagne, Italie, Macédoine), on verra que la situation est bien différente et qu'on y offre plusieurs langues, pas seulement l'anglais, en tant que disciplines obligatoires.[3]
- La majorité des étudiants choisit l'anglais parce qu'il est considéré comme étant la langue la plus simple et la seule nécessaire au niveau de la communication internationale, mais aussi parce que les facultés ne leur offrent pas de cursus en d'autres langues. L'enseignement du français existe, plutôt sur le papier parce qu'il n'y a pas de professeurs engagés à temps plein, sur deux tiers de facultés (selon les données de l'année académique 2005/2006), mais ce nombre diminue chaque année.[4]
- Au niveau de l'organisation : l'équipement technique n'est pas toujours satisfaisant, les groupes sont trop nombreux (surtout aux cours d'anglais), les manuels pour différentes spécialités sont rares, le contact des étudiants et des enseignants avec les locuteurs natifs est assez rare, voire inexistant.
- Au lieu d'aider les enseignants des langues étrangères et les étudiants à trouver et utiliser les publications étrangères les plus récentes des domaines professionnels et scientifiques, les enseignants des sciences et techniques semblent ne pas comprendre l'importance de ces connaissances et traitent l'apprentissage des langues étrangères comme inutile et superflu. Donc, le travail et les recherches des enseignants des langues de spécialité sont très peu appréciés, ce qui est démotivant et même offensant.

Quelles solutions pourrait-on envisager en ce qui concerne l'enseignement actuel des langues de spécialité en Serbie :

- Encourager la publication de manuels et traités en langue nationale ou une autre langue étrangère, destinés aux étudiants des universités. C'est un grand travail qui revient aux universitaires et aux chercheurs des organismes publics.

[3] Anđelka Ignjačević i Milica Brdarski, „Strani jezik struke i univerzitet", *Primenjena lingvistika,* Beograd, Novi Sad, 7/2006, str. 157.

[4] *Ibid*, p. 156.

➢ Réaliser les programmes de coopération et les échanges internationaux. Les équipes multi-ethniques donnent plusieurs réponses devant un fait nouveau, un obstacle à franchir, donc on a la possibilité de choisir la meilleure ou parfois une solution mixte. Favoriser les échanges internationaux est une des façons les plus efficaces de faire connaître les activités d'une équipe de recherche, de nouer des relations personnelles ou de travail. Les stagiaires étrangers dans un pays seront les vecteurs de dissémination de la langue et de la culture du pays dans lequel ils font leur stage, aussi bien que de la culture de leur propre pays.

➢ Demander à tous les professeurs des universités un minimum de compétence linguistique dans une ou plusieurs langues étrangères, leur donner une formation plus solide des structures de la langue au niveau de la production orale et écrite. Malheureusement, étant donné que le métier d'enseignant n'attire pas les meilleurs étudiants (surtout en raison de la médiocrité de ses rémunérations et de la difficulté de son exercice), on n'insiste pas vraiment sur leur maîtrise des langues étrangères.

➢ Enseigner les langues étrangères (non seulement l'anglais) aux étudiants des universités, mais aussi bien aux chercheurs travaillant déjà (ce que le Centre culturel français de Belgrade est en train de faire depuis quelques années). Avec un petit effort, les scientifiques aussi bien que les autres professionnels, pourraient être plurilingues dans leur spécialité, apprendre à comprendre et à lire, sans pour autant être capables de parler et d'écrire dans plusieurs langues. Il faudrait adapter les méthodes pédagogiques aux besoins réels des étudiants et des chercheurs, insister plutôt sur une connaissance active d'une langue étrangère et sur l'apprentissage des compétences passives pour une deuxième ou une troisième langue. Il nous semble que les langues autres que l'anglais pourraient rester présentes dans des cursus universitaires et dans la communication scientifique internationale uniquement si l'on acceptait la nécessité de l'acquisition d'une deuxième langue étrangère.

➢ Organiser cet enseignement en collaboration avec les experts des domaines scientifiques et professionnels différents, car les enseignants de langues ne possèdent pas les connaissances techniques nécessaires.

➢ Préparer les enseignants et les formateurs à l'enseignement du français à visée professionnelle dans le cadre des masters professionnels offrant des cours de didactique du FOS ou présentant des spécialisations en formation de formateurs.

➢ Travailler sur la publication du matériel pédagogique dans les domaines variés du FOS, ce qui se fait déjà en France, particulièrement pour la communication commerciale, juridique, touristique, scientifique, diplomatique.

➢ Demander aux centres culturels de proposer des éditions récentes concernant des domaines scientifiques et professionnels très variés.

En guise de conclusion

Cultiver sa langue et celle(s) des autres, tels devraient être les deux premiers impératifs de ceux qui luttent pour la qualité de la circulation des connaissances, des informations et des biens, mais aussi pour la qualité des échanges entre les individus eux-mêmes. Un objectif devrait être d'arriver à un trilinguisme, comprenant la langue maternelle et deux autres langues. Pour un scientifique ou un professionnel, une de ces langues serait, évidemment et le plus souvent, l'anglais, mais il ne faut pas oublier les autres langues qui donneraient accès aux cultures autres que scientifiques et professionnelles.

BIBLIOGRAPHIE

James Archibald, « La maîtrise de la langue professionnelle », *Le Français dans le monde,* n° 346, 2006, pp. 29–31.

Chantal Cali, « Ouverture à la dimension plurilingue du FOS », *Le Français dans le monde,* n° 348, 2006, pp. 29–32.

Anđelka Ignjačević i Milica Brdarski, „Strani jezik struke i univerzitet", *Primenjena lingvistika,* Beograd, Novi Sad, 7/2006, str. 152–159.

Franz-Joseph Meissner, « Programmes plurilingues pour publics professionnels », *Le Français dans le monde,* n° 348, 2006, pp. 33–35.

Florence Mourlhon-Dallies, « La langue des métiers. Penser le français langue professionnelle », *Le Français dans le monde,* n° 346, 2006, pp. 25–28.

Florence Mourlhon-Dallies, « Travailler dans un contexte plurilingue. Vers des programmes plurilingues sur objectifs spécifiques », *Le Français dans le monde,* n° 348, 2006, pp. 25–28.

Florence Mourlhon-Dallies, « Le français à visée professionnelle: enjeux et perspectives », *SYLED-CEDISCOR,F*rance,

http://cla.univ-fcomte.fr./gerflint/Baltique3/MourlhonDallies, p. 92.

Publics spécifiques et communication spécialisée, coordonné par Jean-Claude Béacco et Denis Lehmann, *Le Français dans le monde, Recherches et Applications*, Paris, 1990.

Ана Вујовић

ФРАНЦУСКИ КАО ЈЕЗИК СТРУКЕ У СРБИЈИ
(Резиме)

Овај текст укратко представља историјат наставе француског као језика струке у Србији, одлике те наставе данас, а затим детаљније указује на проблеме који постоје. Наиме, у време све бројнијих и разноврснијих комуникација међу стручњацима из различитих земаља, на нашим факултетима се страни језик струке све више потискује и често сматра чак непотребним. Будући да је у научним и стручним комуникацијама знање страног језика неопходно, овде се предлажу неке мере које би се могле предузети како би се настава француског као страног језика струке код нас унапредила: присуство разних страних језика на факултетима (јер је на више од половине факултета Београдског универзитета сада понуђен само енглески језик), израда уџбеника страног језика струке, боља снабдевеност страних културних центара најновијом научном и стручном литературом, специјална припрема наставника страних језика да предају страни језик струке, међународна сарадња итд.

Кључне речи: француски језик, настава, настава француског језика.

BIBLID: 0015-1807, 36 (2009), 2 (pp. 313–319)
UDC 371.3::811.133.1

Aleksandra Stevanović
Université de Kragujevac

L'IDENTIFICATION DE DIFFÉRENTS TYPES DE L'INTELLIGENCE PERMETTANT DE FACILITER L' APPRENTISSAGE ET L' ENSEIGNEMENT DE LA LANGUE FRANÇAISE À L'ÉCOLE PRIMAIRE

Notre proposition a pour but de rendre compte de différents types d'intelligence que nous avons observés parmi les élèves de la cinquième classe qui apprennent le français pour la première fois à l'école primaire. Nous allons essayer de montrer que cette identification de l'intelligence multiple revêt une très grande importance dans le processus de l'apprentissage, ainsi que dans les méthodes d'enseignement de la langue française, particulièrement dans la préparation des cours. Nous allons aussi essayer de montrer un type de questionnaire qui peut être utilisé pour l'identifier. Aussi allons-nous proposer quelques modèles d'exercices de grammaire ou de vocabulaire destinés aux les élèves qui appartiennent au même type d'intelligence.

1. Introduction

1.1 Travailler avec les petits enfants

Travailler avec de petits enfants à l' ecole primaire peut être une expérience aussi ravissante que pleine d' obligations. Pour sentir la plus belle partie de cette expérience les enseignants doivent savoir ce qui est leur but du moment où ils ouvrent la porte de la classe jusqu'au celui où ils la quittent.

Les élèves entrent dans la classe porteurs d'une grande expérience, mais nous devons les aider à apprendre une nouvelle langue en nous adaptant à ce qu'ils apportent. Et ils apportent beaucoup. Leur imagination est d' une grande valeur.

1.2 Les différences

Les gens travaillent et étudient de manieres très différentes. Cela veut dire que dans nos classes nous aurons inéviteablent une variété de styles d' enseigner une langue étrangère. En dépit du fait que toutes ces choses ne sont pas inconnues de tous ceux qui enseignent, nous aperçevons qu'il faut aider les enfants aussi que les professeurs à trouver la meilleure manière que nous puissions utiliser dans le processus d'enseignement. Ainsi les aiderons-nous à nous comprendre de la manière qui leur est adéquate.

Sur leurs dos les élèves portent un gros sac plein d' instincts, d' habiletés et de caractéristiques, suffisants pour commencer à apprendre une langue étrangère.

2. Furetons dans leur sac...

Les élèves:

- peuvent comprendre le contexte sans comprendre les mots.
- adorent apprendre indirectement.
- sont tres contents lorsqu'ils apprennent en jouant.
- ont une imagination incroyable et adorent parler sans cesse.

2. 1 Les obstacles

Vous allez souvent entendre les professeurs dire : Mais je ne peux pas travailler en groupes parce que les élèves vont bavarder sans cesse. Il y en a d' autres qui répondent: Ce désir de parler est quelque chose que nous devons utiliser dans notre métier. Mais voilà les obstacles...

Chez beaucoup d' enfants les capacités d' apprendre une langue étrangère ne sont pas les mêmes, bien qu'ils aiment parler. C'est la raison pour laquelle nous avons fait une enquette cette année à l' école où j'enseigne l'anglais et le francais pour identifier la manière dont ils étudieront le mieux.

3. Le questionnaire

Ce questionnaire est divisé en sept sections comportant chacune six questions d'après les types d'intelligence :

- le type social
- le type penseur
- le type verbal et linguistique
- le type visuel
- le type kinesthésique
- le type logique
- le type musical

Les élèves repondent aux questions en donnant leur opinion sur des déclarations choissant les notes (4-0) dans chaque sections.

Les sections dans lesquelles ils ont les meilleurs résultats les décrivent d'une bonne manière et signalent leurs habiletés d'apprendre et leurs styles préférés dans le processus d'apprentissage.

Le type social

- J'ai beaucoup d' amis.
- Je suis sensitif et je comprends les sentiments des gens autour de moi.
- J'aime travailler en groupe.
- J'adore les jeux.

- Je comprends les problèmes des autres.
- J'aime travailler en bruit.

Le type penseur

- Je dois tout d' abord comprendre pour commencer à apprendre.
- Je préfère travailler individuellement.
- Je connais très bien toutes mes qualités.
- J'ai besoin d' être indépendant et de travailler à ma façon.
- J'ai une grande intuition.
- J'aime être tout seul pour pouvoir travailler et réfléchir.

Le type verbal et linguistique

- Je peux expliquer les sujets difficiles et éclaircir leur signification.
- Je possède un riche vocabulaire et je l'utilise d'une manière adéquate.
- J'aime discuter sur des problèmes et poser des questions pour les résoudre.
- Je pense que la valeur des mots, soit dits, soit écrits, joue un grand rôle dans ma vie.
- J'apprends vite en écoutant les autres ou en leur expliquant les solutions des problèmes.
- J'adore les livres et je retiens bien les phrases.

Le type logique

- J'aime résoudre les problèmes pas à pas ou par degrès.
- Je peux facilement découvrir les relations entre deux mots ou deux parties d' une chose.
- J'aime les problèmes logiques.
- Je fais la liste des priorités dans chaque période de ma vie.
- J'aime les mots croisés.
- J'adore les jeux qui engagent la logique.

Le type visuel

- Les cartes, les diagrammes, les graphiques sont très importants dans le processus de mon apprentissage.
- Je peux facilement me souvenir des places, des scènes et des visages.
- Je peux faire un ensemble de petites pièces à une vitesse incroyable.
- Je me débrouille très bien dans l'espace.
- Je sais observer et je vois souvent les choses que les autres n'aperçoivent pas.
- J'aime les films, les photos, les images...

Le type kinesthesique

- J'aime les mouvements du corps dans l'espace et je m'y débrouille facilement.
- J'aime réfléchir sur les problèmes en courant ou en faisant des exercices en plein air.
- J'aime toucher les gens en leur parlant.
- Je suis capable de faire des objets en papier, en bois...
- J'aime mimer ou avoir un rôle dans une pièce de théâtre.
- J'aime regarder les sculptures, les expositions...

Le type musical

- Lorsque j'écoute de la musique j'ai de bons résultats dans les solutions des problèmes.
- Je peux deviner les sons de n'importe quel instrument dans l'orchestre.
- Je retiens facilement la mélodie d' une chanson.
- J'aime chanter.
- Je retiens facilement les numéros de téléphone en me les scandant.

Ce questionnaire nous a permis d'identifier les types d' intelligence les plus fréquents parmis les élèves de l'école primaire. Ce sont, en effet, leurs manières préférées dans le processus d' apprentissage. Ces types sont:

- Le type visuel
- Le type musical
- Le type kinesthésique

Nous allons montrer quels sont les exercices les plus adéquats pour chacun de ces types d' intelligence en nous référant aux quatre parties que toute leçon devrait comporter : orale, écrite, compréhensive et lecture.

4. Les exercices

4.1 Nous avons aperçu que les élèves qui appartiennent au *type visuel* faisaient avec plaisir les exercices suivants:

- Ils aiment créer des dialogues d'après les photos ou les images.
- Ils aiment regarder un film et en discuter.
- Ils donnent de bons résultats en inventant des histoires dans lesquelles ils utilisent les mots proposés à l'avance.
- Ils adorent regarder les films muets.
- Ils sont contents en faisant une dictée Picasso.
- Ils aiment faire des exercices écrits en composant des bandes dessinées, faire des posters, dessiner les journaux.

4.2 Quant aux eleves du *type musical*, ils excellent

dans les exercices suivants :

- Ils aiment faire des exercices à deux, mais dos à dos.
- Ils aiment aussi résoudre les problèmes en écoutant les instructions émises d'une cassette audio.
- Ils adorent les dictées.
- Ils aiment apprendre les textes des chansons et faire des mélodies sur le texte d' une chanson.
- Ils adorent faire des rimes avec les mots proposés à l'avance.

4.3 Quels sont les exercices préférés du *type kinesthésique* :

- Ils veulent participer à une pièce de théâtre faite dans la classe.
- Exprimer les mots ou les phrases ou les émotions par les mouvements ou en les mimant.
- Ils adorent donner la traduction des mots au moyen de pantomime
- Ils aiment travailler en groupe.
- Quant aux activités de lecture ils aiment lire à haute voix et exprimer les sentiments ou le sujet du texte par les gestes.

5. Les enfants adorent les jeux...

5.1 Le jeu avec les mots

Il faut écrire sur le tableau les mots spécifiés pour un sujet, les aliments, les couleurs, les vêtements...Diviser la classe en deux groupes en leur donnant deux craies de couleurs différentes. L'enseignant lit un des mots écrits à haute voix et les représantants de deux équipes courent pour cercler le mot. L'équipe qui a plus de cercles dans sa couleur gagne la compétition.

5.2 Je suis une personne très célèbre...

Nous pouvons proposer aux enfants de parler sur une journée d' une personne connue du monde du cinéma, de la musique, des bandes dessinées... Ils peuvent ainsi faire des interviews, en travaillant en groupe ou à deux. Ainsi exercent-ils l' emploi des questions.

5.3 Quel est ton métier...

Préparer les cartes avec les images des métiers pour les donner aux enfants qui aiment mimer. Le membre de l'équipe A mime et les membres de l'équipe B essayent de deviner le metier en posant des questions. Si la question est posée correctement, ils gagnent un point.

5.4 Goûtons un peu de...

Exercer l' emploi des adjectifs des couleurs, du goût...Préparer les verres en plastique contenant différents aliments, un peu de beurre, de yaourt, de pommes, de chocolat, de tomates, de salade, de lait... Donner à quelques enfants à goûter

yeux fermés un même aliment et ils doivent décrire le goût ou la couleur de ce qu'ils mangent.

5.5. Est-ce que ta maison est comme la mienne...

Diviser la classe en couples. Préparer les copies d'images de la maison et des éléments des meubles et donner à chaque couple les copies de travail. L'enseignant commence à décrire la maison de la manière suivante: ...dans ma maison j'ai une table dans ma cuisine. Cette table est à côté de la fenêtre, à gauche de... Les enfants travaillent, découpent les copies, collent les parties des meubles... A la fin l'enseignant donne son opinion sur les maisons des élèves...

6. En guise de conclusion: En fermant la porte de la classe...

La langage est propre aux humains, une chose qui nous différencie, qui n'appartient qu'à nous. Enseigner une langue étrangère est une expérience, merveilleuse et difficile, pleine d' obstacles et de succès. Les enseignants doivent en faire un spectacle chaque fois qu'ils entrent dans la classe. Ce spectacle doit être bien presenté, mais nous devons connaître notre public puisque les meilleures pièces de théâtre sont une affaire de coopération entre les acteurs et le public.

C'est la raison pour laquelle nous avons préparé ce questionnaire, pour mieux connaître notre public et essayer de faire de nos leçons de petits chefs d' oeuvre pour accomplir ainsi notre mission principale: faire parler aux enfants une langue étrangère.

BIBLIOGRAPHIE

David Crystal, *A Dictionary of Linguistics and Phonetics,* Basil Blackwell, Oxford, 1985.

Howard Gardner, *Multiple Intelligences : The Theory into Practice*, New York, 1993.

Howard Gardner, *Intelligence Reframed : Multiple Intelligences for the 21st Century*, New York, Basic Books, 1999.

Paul Palim John and Power, *Communication Activities for Children*, Longman, 1990.

Susan Halliwell, *Teaching Language in the Primary School*, Longman, 1992.

Henry Clark, *Psychology and Language*, Harcourt, 1997.

S. Corder, *Introducing Applied Linguistics*, Penguin, 1973.

Александра Стевановић

ОТКРИВАЊЕ РАЗЛИЧИТИХ ТИПОВА ИНТЕЛИГЕНЦИЈЕ И УПОТРЕБА ДОБИЈЕНИХ РЕЗУЛТАТА У НАСТАВИ ФРАНЦУСКОГ ЈЕЗИКА У ОСНОВНОЈ ШКОЛИ
(Резиме)

У овом раду анализирамо различите типове интелигенције код деце која полазе у основну школу, као и њихова искуства која доносе уласком у учионицу, те покушавамо да на основу тога изнађемо најбоље могуће начине представљања различитих области француског језика, као што су вокабулар, граматичке вежбе, писање или читање. Циљ наставника јесте да открије на који начин ће најуспешније презентовати наставну јединицу, узимајући у обзир све оно што ученик доноси као своје знање или вештине, као и тип интелигенције који већина ученика поседује, или који се најчешће јавља међу ученицима, не би ли тако припремио одговарајући тип вежби.

Кључне речи: типови интелигенције, настава, подучавање, вештине, граматичке вежбе.

BIBLID: 0015-1807, 36 (2009), 2 (pp. 321–330)
UDC 378.147::811 133.1'243
378.147::811.163.41'243

Zora Pazić
Université de Belgrade

RÉFLEXIONS SUR L'APPROPRIATION DU FRANÇAIS ET DU SERBO-CROATE LANGUE ÉTRANGÈRE PAR LES APPRENANTS SERBOPHONES ET FRANCOPHONES

Le travail de recherche dont nous avons l'intention de relater les conclusions a compris deux étapes. La première étape s'est déroulée au sein du Département de Langue et Littérature françaises (Université de Belgrade, 2003-2005), où nous avons enseigné le FLE pour le public serbophone[1]*. La seconde étape englobe notre expérience en matière d'enseignement du serbo-croate, en tant que lectrice, auprès des étudiants français et francophones au sein du Département de Russe et de Serbo-croate (Université Nancy 2, 2005–2007)*[2]*.*

Nous nous proposons, dans cet article, de présenter les conclusions générales issues de notre recherche:

a) Les première et deuxième parties de l'article seront entièrement consacrées à la mise en évidence des *processus d'appropriation du français et du serbo-croate LE à l'Université de Belgrade et l'Université de Nancy 2.*

b) Enfin, la dernière partie du présent article tâchera d'attirer l'attention du public sur l'influence de la LM et d'autres LE en cours d'apprentissage sur la langue cible en question.

1. Première partie: Appropriation du français LE à l'Université de Belgrade

L'étude de T. Šotra[3] se place dans le cadre d'une thèse de doctorat consacrée à l'influence des structures du serbo-croate langue maternelle dans le processus d'apprentissage du français. Dans cette section, nous présenterons l'interlangue français-serbe des apprenants serbes en français.

[1] en 1ère et 2ème année.

[2] Le cours d'initiation au serbo-croate, niveau débutant, intermédiaire, avancé.

[3] Tatjana Šotra, *Kako progovoriti na stranom jeziku*, Zavod za udžbenike i nastavna sredstva Beograd, 2006.

1.1. Plan phonétique

La perméabilité interlinguale est surtout forte dans la réalisation des mots et des phrases. D'un côté, les quatre accents serbes polytoniques se réalisent sur les voyelles; au niveau des mots, ils sont ambulants et ne sont jamais placés sur la dernière syllabe, alors que les mots français y portent régulièrement. D'un autre côté, le rythme de la phrase serbe est successif alors que la phrase française est connue pour son rythme combiné, dont l'accent tombe notamment sur la dernière syllabe. Le réflexe étant au départ celui de la langue maternelle, il est bien évident que tout apprenant serbophone en français fixe son attention sur le début de l'unité rythmique, contrairement à l'attitude des locuteurs natifs du français, qui insistent sur la fin de l'unité rythmique. T. Šotra en a tiré la conclusion que l'intonation de la phrase serbe marque fortement l'intonation de la phrase française au point que l'intonation des phrases en serbe et leurs équivalents en français se ressemblent. Autrement dit, le rythme successif de la phrase serbe est transféré en français : la continuation entre les groupes rythmiques est déstabilisée, ce qui résulte en « une segmentation inhabituelle de la phrase française »[4].

1.2. Plan morphologique et syntaxique

Les instabilités interlinguales apparaissent sur le plan morphologique et syntaxique vu la différence principale entre deux langues : le serbe est une langue synthétique alors que le français est analytique. Les instabilités majeures provenant de cette opposition pourraient être représentées de la manière suivante :

- Erreurs portant sur la détermination du genre et du nombre des mots (si le nombre est différent en serbo-croate) ;
- Erreurs concernant la congruence (adjectif + nom ; pronom + verbe etc.) ;
- Erreurs d'emploi des déterminatifs ;
- Erreurs d'emploi des pronoms ;
- Erreurs d'emploi des prépositions et des locutions conjonctives ;
- Erreurs d'emploi des temps verbaux.[5]

T. Šotra souligne que les points les plus problématiques dans le processus d'appropriation du français par les serbophones sont la détermination du genre des mots et toutes les autres instabilités qui lui sont liées (article, accord de l'adjectif avec le nom auquel il se rapporte, etc.). Ce type d'erreur pourrait être interprété de la manière suivante : au moment de prononcer ou d'écrire la phrase, l'apprenant serbophone est conscient du genre que le nom en question possède en français, mais quelques instants plus tard, dans le syntagme ou dans la proposition suivante, l'apprenant se réfère à son modèle du monde, où le substantif est doté du genre

[4] Tatjana Šotra, *Kako progovoriti na stranom jeziku*, Zavod za udžbenike i nastavna sredstva Beograd, 2006, str. 121.

[5] *Ibid*., str. 175

de sa langue maternelle. Ainsi, l'apprenant serbophone aura du mal à concevoir *un crayon* ou *un livre* du genre masculin avec toutes les conséquences que cette vision du monde comporte pour la grammaire.

1.3. Production orale

Dans le cas de la production orale des apprenants serbophones, après avoir attentivement analysé le corpus, T. Šotra a compris à quel point leur expression est conditionnée par le cadre situationnel, psychologique et linguistique, à quel point l'impact de « l'entourage linguistique » de la langue maternelle détermine de manière fondamentale l'organisation syntaxique de leur expression en français. C'est en raison du croisement des mécanismes cognitifs et linguistiques de la LM (serbo-croate) et de nouveaux mécanismes en cours d'acquisition en LE (français) que *l'énoncé apparaît comme une structure incohérente, elliptique du point de vue de la morphosyntaxe, hermétique du point de vue sémantique, caractérisé par des éléments hybrides et disloqués*.[6]

En ce qui concerne la structure syntaxique française des apprenants serbophones, cet auteur avance que les apprenants serbes ont une tendance à juxtaposer des éléments langagiers pour que de vraies relations syntaxiques s'établissent. Les apprenants serbophones en français enchaînent successivement des mots, des syntagmes et des parties de phrases, créant des « amalgames maladroits difficilement compréhensibles »[7] pour les locuteurs natifs du français.

2. Deuxième partie: Appropriation du serbo-croate LE à l'Université de Nancy 2

Notre projet s'est construit autour de la démonstration des points sensibles du processus d'appropriation du serbo-croate LE par les apprenants français à quatre niveaux (phonétique, prosodique, morphologique et syntaxique) grâce à un ensemble de données recueillies au cours de l'année universitaire 2006/2007, et en se référant a nos expériences antérieures dans l'enseignement du FLE.

I. Plan phonétique

Il s'est avéré que les apprenants français ont des difficultés surtout lors de l'acquisition des phonèmes consonantiques inexistants en français[8] alors que le système de phonèmes vocaliques serbo-croate, plus simple et plus facile à travailler, exige moins d'effort. Le système vocalique de base proposé par la langue de référence (français), et qui comporte 16 phonèmes, se trouve simplement réduit à 5 voyelles en serbo-croate.

Dans un premier temps, nous avons agi avec enthousiasme, désirant présenter tout le système phonique de la langue-cible comme figé et doté de ses propres

[6] *Ibid*., str.193.

[7] *Ibid*., str.197.

[8] Pour les apprenants français et francophones, les plus problématiques se sont avérés les phonèmes représentés par des graphèmes suivantes : ***h, r***, ***ć***, ***č***, ***đ***, ***dž***.

règles rigides. Les apprenants éprouvaient une difficulté d'assimiler sans faute un système hermétique, inflexible et étranger. Il a fallu donc rendre souple la manière de présentation du système phonique de la langue serbo-croate. Dans cet ordre d'idées, il a été établi un classement des différents phonèmes consonantiques selon le lieu d'articulation et leur caractéristiques articulatoires afin d'éviter les assimilations (***ć***, ***č***, ***đ***, ***dž***) et la neutralisation, par exemple. Le plus souvent, les quatre phonèmes consonantiques se produisent de la même façon, à savoir *dj* mouillé. Ce qui pourrait être intéressant comme phénomène, c'est que même dans leur production écrite, les dictées par exemple, où nous avons insisté davantage sur la prononciation de ces sons problématiques, les étudiants ont montré des hésitations, ne repérant aucune différence de prononciation, écrivant tout sauf la forme correcte.

Ce phénomène de « ne pas bien entendre » fait appel à la théorie de l'interférence[9], susceptible d'expliquer l'impossibilité à produire certains sons en raison du crible auditif[10]. L'apprenant se sert donc d'un son de sa langue maternelle qui lui paraît identique à un autre son de la langue-cible alors que celui-ci possède autres caractéristiques aux plans acoustique et articulatoire. Cela se prête à une illustration : lorsque l'étudiant doit prononcer /*h*/ en serbo-croate, donc un phonème qui ne fait pas partie du système phonique français, il procède à un transfert négatif ou d'interférence. Il prononce /*r*/ français au lieu de /*h*/, parce qu'il a cru entendre /*r*/, celui qui existe dans sa propre langue et dont il va se servir parce que ce son possède quelques caractéristiques proches de celles du phonème visé.

Dans un deuxième temps, en leur présentant le système consonantique du serbo-croate, nous avons procédé à la mise en relation des deux langues, LM et/ou langue d'enseignement (français), LE préalablement acquise et LE en cours d'appropriation (serbo-croate), afin de pouvoir établir les comparaisons, pour prévenir des difficultés dans l'apprentissage et pour présenter de nouveaux sons. En revanche, il nous a semblé qu'une petite explication sur la manière de prononcer (comment positionner la bouche, où placer la langue, où passer l'air) pourrait être utile. Nous avons suivi le schéma suivant : explications, répétitions collectives de la part des apprenants accompagnées de l'explication, répétitions sans explications, leur proposer un mot courant contenant la consonne visée, afin qu'ils puissent identifier la prononciation de la consonne en dehors de tout contexte et après la lier à un contexte.

Les apprenants finissent par comprendre le fonctionnement des règles et des explications, mais en ce qui concerne leur réalisation, elle reste plutôt approximative mais fonctionnelle n'empêchant ni ne freinant plus la communication.

[9] Guimbretière, *Phonétique et enseignement de l'oral*, Didier/ Hatier, Paris, pp.16–17.

[10] *Le crible phonologique* d'un individu se stabilise à l'âge de dix ans, et par la suite se laisse difficilement modifier (Guimbretière, 1994 :17). C'est la raison pour laquelle tout individu en situation d'apprentissage en LE entend et reproduit difficilement certains sons, notamment les sons n'existant pas dans le système phonique de sa propre langue.

Quoiqu'on s'accorde à reconnaître que l'essentiel dans l'enseignement/ apprentissage reste la communication, c'est-à-dire comprendre et se faire comprendre, faire passer l'information et établir le contact avec l'autre en LC, il importe que l'apprenant s'approprie le système phonique et prosodique (apprendre les sons nouveaux, les schémas mélodiques de bases, les procédés de segmentation de la LC). Une prononciation correcte facilite l'intercompréhension et l'apprentissage de la grammaire, car après avoir appris correctement à prononcer les sons d'une LC, l'apprenant se sent beaucoup plus en sécurité, mieux compris et prêt à avancer.

II. Plan morphologique

Nous avons porté une attention particulière à ce que nous avions pu constater et/ou illustrer comme la difficulté majeure sur le plan morphologique, à savoir *la flexion des substantifs* en serbo-croate (*la notion et la réalisation du genre* et du *nombre* y comprises) ainsi que *l'aspect verbal*. Dans cet article, nous limiterons la description de langue à la déclinaison.

Flexion nominale

La première difficulté majeure pourrait être déjà la seule notion de flexion nominale. Les apprenants de serbo-croate possèdent des connaissances sur la flexion verbale (conjugaison) en LM, mais c'est pour la première fois qu'ils découvrent la flexion nominale (déclinaison) dans une LE. Plus précisément, le facteur qui déstabilise l'appropriation de la déclinaison, c'est qu'il n'y a pas de **mot** proprement dit en serbo-croate (tel qu'ils le conçoivent en français), mais les paradigmes de mots. Autrement dit, si on veut utiliser le substantif ***devojka*** (jeune fille), il faut connaître toutes les formes sous lesquelles ***devojka*** puisse apparaître dans une phrase. Donc, tous les substantifs se fléchissent, suivent une règle précise, mais il y a aussi de nombreux cas d'exception.

A la rigueur, même si l'apprenant s'applique entièrement au processus d'appropriation de la déclinaison (mieux vaut dire *des déclinaisons*) et qu'il arrive à en percevoir une logique (qu'il n'arriverait jamais à concevoir comme la sienne), le but n'est pas encore atteint. Il importe à attribuer à toutes les formes casuelles acquises un rôle défini, c'est-à-dire à les faire vivre à travers leurs actualisations dans une phrase, à savoir, quand et comment il faut utiliser *un nominatif*, *un génitif* ou *toute autre forme casuelle*. Sinon, elles n'ont pas de raison d'être.

Une désinence ne se spécialise pas pour un seul cas, elle ne correspond pas souvent à un emploi unique, une seule fonction dans la phrase: dans la forme du substantif *devoj**ci***, la désinence ***-i*** correspond au locatif et au datif singulier de *devojka*. Ceci dit, une forme précise avec une désinence précise peut désigner deux cas différents. De surcroît, il ne faut pas oublier les alternances vocaliques et consonantiques qui apparaissent à travers la flexion nominale.

Les paradigmes de la flexion substantivale ne sont pas les mêmes que ceux des *adjectifs* (le comparatif et le superlatif se déclinent, donc varient en genre et en nombre), des *démonstratifs,* des *pronoms personnels* (avec deux formes, atone et tonique) ou ceux des *nombres*.

Bien que les apprenants se familiarisent avec les traits particuliers de la flexion nominale, ils restent longtemps fascinés par « la complexité des choses en serbo-croate » (qu'ils comparent toujours avec leur langue maternelle où la relation entre les éléments phrastiques s'établit avec des prépositions). Mais la seule familiarisation avec les différents types de flexion ne résulte pas d'un emploi correct des éléments de phrase.

Ce qui nous paraît problématique pour les apprenants français, ce que le corpus démontre aussi, ce ne sont pas exclusivement les formes casuelles mais aussi les prépositions précédant certains cas. Certaines prépositions se construisent avec des cas différents suivant le sens: la préposition ***u*** avec *le locatif* indique *où se fait quelque chose*, avec *l'accusatif, la direction*; **na** avec *le locatif* indique *sur* ou *dans quoi se fait quelque chose*, avec *l'accusatif, sur* ou *dans quoi un mouvement se dirige*. Les emplois respectifs de ***na*** et ***u*** sont réglés par l'usage qui est souvent capricieux. Les prépositions entraînant le génitif sont les plus nombreuses ainsi que leurs emplois. Les apprenants français ont l'habitude d'apprendre par cœur le système de désinences pour le génitif par exemple, ainsi que toutes les prépositions accompagnées par ce cas (entre autres : *kod*, *blizu*, *oko*, *do*, *pored*, *kraj*, *preko puta,* etc.).

Or, l'attitude générale des apprenants français est marquée par une *simplification* du système flexionnel au niveau de désinences et des emplois: ils vont trier parmi les nombreuses règles, emplois et fonctions. Ainsi la flexion des substantifs paraît-elle simplifiée à ce point que le locuteur natif ne discerne plus la variété de forme et de sens. Dans cette optique, pour ce qui est de l'emploi de l'*accusatif*, les apprenants français réduisent son emploi à la fonction du *COD*. D'autres emplois de l'accusatif, comme *destination d'un mouvement*, *destination d'une chose ou d'une action*, *prix*, *mesure* et *temps*, ne sont même pas reconnus. Le *datif* est identifié à la fonction du *COI* et l'*instrumental* n'indique que l'*instrument de l'action* et l'*accompagnement*. Les règles seraient apprises par cœur et difficilement réactivées dans la conversation spontanée.

En revanche, à l'écrit, lorsqu'il s'agit de compléter des lacunes par la forme convenable d'un mot, où tout le contexte est connu et toute difficulté réelle écartée, l'apprenant accomplit la tâche avec réussite. Afin d'y arriver, les apprenants ont toujours besoin de dresser toutes sortes de tableaux d'aide, des schémas où figurent les deux nombres et les trois genres, selon lesquels ils repartissent les désinences pour les sept cas en serbo-croate.

3. Conclusions générales sur l'appropriation du serbo-croate et français LE

Les résultats obtenus de ces deux expériences montrent que les difficultés majeures se trouvent aux niveaux morphologique et syntaxique, ce qui coïncide avec le fait que le serbo-croate est une langue flexionnelle et synthétique alors que le français est analytique. C'est la raison pour laquelle, dans l'appropriation du serbo-croate et du français LE, l'accent devrait être mis sur la structure morphosyntaxique différemment réalisée dans les deux langues.

Dans la lumière de cette brève présentation, nous trouvons que les difficultés sont dues principalement à une multitude de règles et de leurs exceptions, qui se succèdent et se croisent. D'un côté, nous avons l'impression que les étudiants n'ont pas souvent le temps d'intégrer les règles de bases, de comprendre certains phénomènes, alors que viennent immédiatement se présenter une, voire plusieurs exceptions à ces règles «comprises et acquises». D'un autre coté, les exceptions ne se ressemblent pas souvent, les apprenants n'arrivent pas à les systématiser, ce qui leur donne l'impression d'avoir affaire à une matière insaisissable, incompréhensible, où tout est à la fois rigoureux et réglé et, en même temps, chaotique et désorganisé.

Les recherches antérieures en linguistique contrastive ont souligné l'existence de stratégies universelles en apprentissage des langues. Pour notre recherche, il importe de mentionner que *la régularisation, l'apprentissage par opposition, l'hypercorrection, la simplification* qui caractérisent le processus d'acquisition d'une LE (et LM) ont été remarquées. Prenons comme exemple *la régularisation* et la formation du pluriel des substantifs masculins. Nous avons remarqué que la régularisation s'installe vite : les apprenants forment le pluriel en appliquant la règle sur tous les mots se terminant par une consonne, les exceptions y comprises. Nous reconnaissons en cela le simple besoin de maîtriser le système de LC, de le régulariser afin de pouvoir s'en servir. *L'apprentissage par opposition* fonctionne aussi comme stratégie d'apprentissage du serbo-croate LE. Les étudiants se servent de leurs connaissances en français ou en d'autres langues étrangères et les comparent avec le serbo-croate, par exemple dans la formation du pluriel des substantifs. En français, le pluriel se forme par le simple ajout de la terminaison –s, alors qu'en serbo-croate il faut d'abord établir le genre et ensuite ajouter la désinence convenable, comme en russe ou en polonais. La *simplification*, nous l'avons reconnue dans l'appropriation de la flexion nominale où les apprenants français aplatissent le système de sept cas en faisant figurer en général le nominatif singulier.

Les conclusions issues de notre recherche et les résultats fournis par les recherches de T. Šotra réalisées à Belgrade nous permettent de formuler quelques remarques concernant la linguistique contrastive. Nous trouvons fort important de la faire sortir de son cadre purement théorique, de l'orienter davantage vers les faits concrets, vers la classe où on apprend des langues étrangères. Cette nouvelle

prise de position sur le vif du terrain de recherche met en valeur les facteurs spécifiques qui influencent le processus d'enseignement/apprentissage, tels le contact spécifique de la langue-cible avec la langue de départ, le but de l'apprentissage, l'objectif personnel de l'apprenant, sa motivation, ses connaissances antérieures du domaine des langues, etc.

L'hypothèse de base sur l'influence de la LM dans l'apprentissage du français par les apprenants serbophones s'est confirmée à travers notre étude. L'interférence avec la LM joue bien évidemment un rôle énorme dans l'apparition des erreurs en LE. Elle s'est montrée indéniable au niveau phonétique (écoute et production des phonèmes consonantiques et vocaliques, accent, intonation, rythme), elle est immense au niveau morphologique (genre, nombre, aspect verbal), syntaxique (ordre des mots, place des enclitiques, modalité interrogative) et lexical (faux amis, calques, aspect sémantique qui n'a pas été abordé ici). En France, qui est notre terrain de recherche, et avec un public d'apprenants diversifié sous tous les angles (origine, connaissances préalables en LE, expérience en apprentissage, motivation), il nous a semblé que la simple mise en relation de la LC avec la LM rend la réalité de l'appropriation du serbo-croate plus simple qu'elle ne l'est vraiment. Une partie des erreurs est certes due à l'influence de la LM (le français pour la majorité de nos étudiants), mais d'autres facteurs interviennent, notamment la présence des connaissances déjà acquises ou en cours d'acquisition en LC, de même que l'influence du stock des connaissances en d'autres LE préalablement acquises. Les autres langues étrangères connues de l'apprenant correspondent, dans notre étude, au polonais, au tchèque, au russe et au bulgare, que nos apprenants ont appriscs soit à l'Université Nancy 2 en LE seconde soit en contact avec des locuteurs natifs du russe, du polonais et du bulgare en particulier. Pour nos apprenants, la présence du stock des connaissances en langues slaves est susceptible de faciliter ou de freiner l'appropriation du serbo-croate. Les connaissances préalables concernant la flexion nominale et verbale, l'aspect, le temps, les modes ou l'organisation de la phrase peuvent être bénéfiques pour le rythme du processus d'appropriation et faciliter le passage vers une nouvelle langue telle que le serbo-croate. A plusieurs reprises, ces apprenants se sont sentis comme préparés pour l'acquisition de certaines parties grammaticales et y ont progressé plus que les autres. En revanche, il leur est arrivé pendant des cours, dans la réalisation des phrases, de se fier trop à ce qu'ils avaient déjà appris en d'autres langues slaves, et en conséquence de procéder à des transferts négatif (déclinaison des substantifs, lexique, prépositions) ne sachant plus s'ils s'exprimaient en russe, bulgare ou serbo-croate.

Cette remarque n'a pas pour but de négliger le degré d'influence de la langue maternelle sur la LC en cours d'apprentissage, mais tâche de signaler le rôle des facteurs secondaires présents dans le processus d'acquisition des langues étrangères.

Cette façon de concevoir l'objet de notre recherche, c'est-à-dire le processus d'appropriation d'une LE, s'éloigne *de la notion généralisante du processus d'appropriation d'une LE et des difficultés grammaticales.* En revanche, dans la présente étude, tout le processus d'appropriation et les difficultés qui y ont surgi sont conçus du point de vue de l'apprenant, qui soit s'approprie le serbo-croate en tant que LE à partir du français comme langue de départ, soit s'approprie le français en tant que LE à partir du serbe comme langue du départ.

BIBLIOGRAPHIE

P. Corder, (1980) « Que signifient les erreurs des apprenants ? ». *Langages,* n° 57/80, pp. 17–28.

E. Guimbretière (1994), *Phonétique et enseignement de l'oral*. Paris : Didier/ Hatier.

R. Porquier, (1977) « L'analyse des erreurs – problèmes et perspectives ». *Etudes de Linguistique appliquée,* n° 25, pp. 23–41.

T. Šotra (2006), *Kako progovoriti na stranom jeziku*. Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva Beograd.

K. Vogel (1995), *L'interlangue, la langue de l'apprenant*. Toulouse : Presses Universitaires du Mirail. (traduction française)

Ž. Živojinović (1977), *Cours pratique de serbo-croate*. Paris : Institut d'Etudes slaves.

Зора Пазић

РАЗМИШЉАЊА О УСВАЈАЊУ ФРАНЦУСКОГ И СРПСКОХРВАТСКОГ КАО СТРАНОГ ЈЕЗИКА КОД СРПСКИХ И ФРАНЦУСКИХ СТУДЕНАТА
(Резиме)

Користећи се, с једне стране, теоријским оквиром контрастивне лингвистике и опште теорије о међујезику, а с друге, дидактичком теоријом и праксом, установљеним за конкретни међујезик француско-српски (2004. на Филолошком и Електротехничком факултету Београдског универзитета), путем дескрипције сакупљеног корпуса усмеравамо се ка конкретним чињеницама уоченим у настави српскохрватског језика са француским и франкофоним студентима. На основу теоријског поређења кључних различитости ова два језички несродна система и на основу систематски обрађеног корпуса, потврђујемо своје хипотезе о објективним међујезичким тешкоћама француских студената које битно утичу на процес усвајања овог српског језика. Тешкоће су, у недостатку звучног корпуса, само успутно лоциране на фонетском и фонолошком нивоу и много детаљније обрађене на морфолошком и синтаксичком нивоу.

Можемо закључити да се исте тешкоће на поменутим нивоима у хетерогеним групама не манифестују и не савладавају на очекиваним местима и на исти начин, што неминовно захтева различите наставне приступе. Тако су за групу Француза без икаквог предзнања словенских језика, многи од ових појмова потпуно апстрактни (систем именичких деклинација, препозиција, глаголског аспекта итд); код друге групе Француза који су већ учили неки од словенских језика, често долази до позитивног или негативног међујезичког трансфера из неког другог словенског језика, што олакшава или отежава процес усвајања језика; код групе франкофоних студената словенског порекла, многе језичке категорије лакше се усвајају јер их, највероватније, студенти поседују само подсвесно. Међутим код свих студената уочене су типичне међујезичке грешке које се јављају на свим поменутим нивоима: нестабилности, сравњивање, супротности, хиперкорекција, симплификација.

Кључне речи: циљни језик, матерњи језик, процес усвајања страног језика, међујезик, интерференција, негативан трансфер.

CIP – Каталогизација у публикацији
Народна библиотека Србије, Београд

80

ФИЛОЛОШКИ преглед = Revue de philologie : часопис за страну филологију / главни и одговорни уредник = rédacteur en chef Jelena Novaković. – Год. 1, број 1 (1963) – књ. 23, бр. 1/4 (1985) ; год. 24, бр. 1/2 (1997)– . – Београд (Студентски трг 3) : Филолошки факултет, 1963–1985; 1997– (Београд : Чигоја штампа). – 24 cm
Доступно и на:
http:/www.fil.bg.ac.yu/fpregled/index.htm. – Полугодишње. – Часопис има паралелну насловну страну на француском језику. Објављује чланке страних аутора у оригиналу
(на немачком, француском и енглеском језику)
ISSN 0015-1807 = Филолошки преглед COBISS.SR-ID 28393991